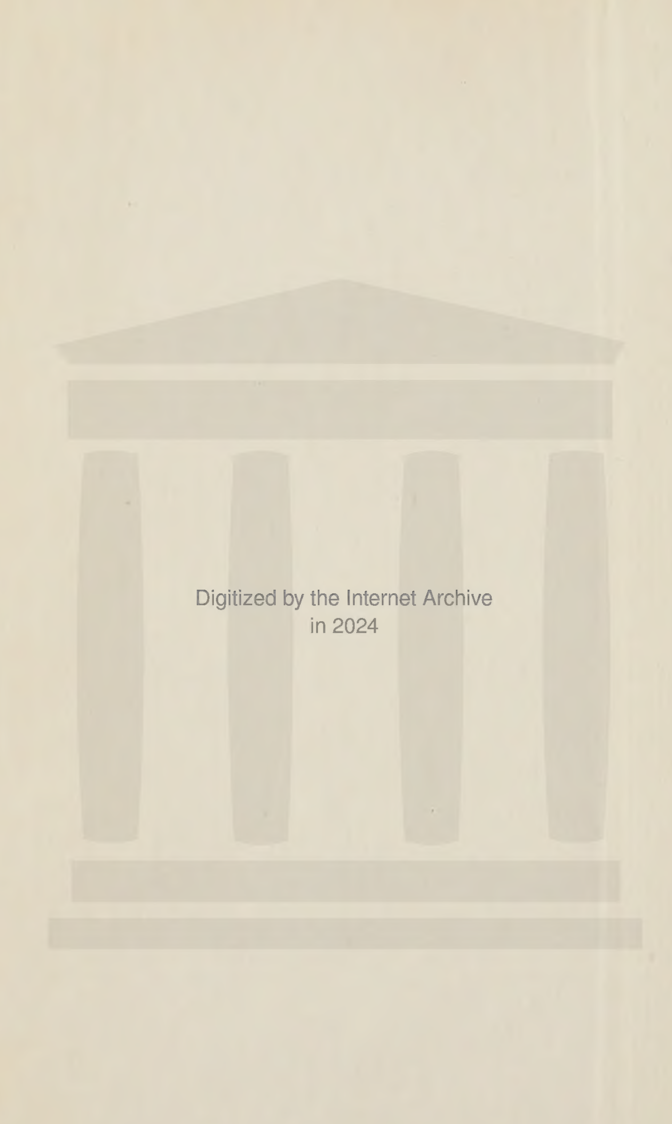


LA NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

PORTRAIT DU CIVILISÉ

L'acharnement à bannir du paysage humain l'irrégulier, l'imprévu et le difforme frise l'inconvenance. Que dans certaines tribus on se plaise encore à dévorer des vieillards trop encombrants, nous pouvons sans doute le déplorer; quant à traquer des sybarites aussi pittoresques, nous n'y consentirons jamais, sans compter que le cannibalisme représente un modèle d'économie fermée, en même temps qu'un usage propre à séduire un jour une planète comble. Mon propos n'est pas toutefois de m'apitoyer sur le sort des anthropophages, bien qu'on les pourchasse sans merci, qu'ils vivent dans la terreur et qu'ils soient aujourd'hui les grands perdants. Convenons-en : leur cas n'est pas nécessairement excellent. Ils se font du reste de plus en plus rares : une minorité aux abois, dépourvue de confiance en elle-même, incapable de plaider sa cause. Toute différente nous apparaît la situation des analphabètes, masse considérable, attachée à ses traditions et à ses privilèges, contre laquelle on sévit avec une virulence que rien ne justifie. Car enfin est-ce un mal que de ne savoir lire ni écrire? En toute franchise, je ne puis le penser. Je

vais même plus loin, je pose en fait que lorsque le dernier illettré aura disparu, nous pourrons prendre le deuil de l'homme.

L'intérêt que le civilisé porte aux peuples dits arriérés est des plus suspects. Inapte à se supporter davantage, il s'emploie à se décharger sur eux du surplus des maux qui l'accablent, il les engage à goûter à ses misères, il les conjure d'affronter un destin qu'il ne peut plus braver seul. A force de considérer la chance qu'ils ont de n'avoir pas « évolué », il éprouve à leur égard les ressentiments d'un risque-tout, déconfit et désaxé. De quel droit restent-ils à l'écart, en dehors du processus de dégradation qu'il endure, lui, depuis si longtemps, et auquel il ne parvient pas à se soustraire ? La civilisation, son œuvre, sa folie, lui apparaît comme un châtiment qu'il s'est infligé et qu'il voudrait à son tour faire subir à ceux qui y ont échappé jusqu'ici. « Venez en partager les calamités, soyez solidaires de mon enfer », tel est le sens de sa sollicitude pour eux, tel est le fond de son indiscrétion et de son zèle. Excédé par ses tares et, plus encore, par ses « lumières », il n'a de cesse qu'il ne les impose à ceux qui en sont heureusement exempts. Il procédait déjà ainsi même à une époque où, point encore « éclairé » ni las de soi, il se livrait à sa cupidité, à sa soif d'aventures et d'infamies. Les Espagnols, au sommet de leur carrière, durent sans doute se sentir oppressés tant par les exigences de leur foi que par les rigueurs de l'Église. Ils s'en vengèrent par la Conquête.

Travaillez-vous à la conversion d'un autre ? Ce ne sera jamais pour opérer en lui le salut, mais pour l'obliger à pâtir *comme vous*, pour qu'il s'expose aux mêmes épreuves et les traverse avec la même impatience. Vous veillez, vous priez, vous vous tourmentez ? Que l'autre justement en fasse autant, qu'il soupire, qu'il hurle, qu'il se débatte au milieu des mêmes tortures que vous. L'intolérance est le fait d'esprits ravagés dont la foi se

ramène à un supplice plus ou moins voulu qu'ils aimeraient voir généralisé, institué. Le bonheur d'autrui n'ayant jamais été un mobile ni un principe d'action, on ne l'invoque que pour se donner bonne conscience ou se couvrir de nobles prétextes : à quelque acte que l'on se détermine, l'impulsion qui y conduit et en précipite l'exécution, est presque toujours inavouable. Personne ne sauve personne; car on ne sauve que soi, et on y arrive d'autant mieux qu'on déguise en convictions le malheur qu'on veut distribuer et prodiguer. Si prestigieuses qu'en soient les apparences, le prosélytisme n'en dérive pas moins d'une générosité douteuse, pire dans ses effets qu'une agressivité patente. Nul n'est disposé à supporter seul la discipline qu'il a pourtant assumée ni le joug auquel il a consenti. La vindicte perce sous l'allégresse du missionnaire et de l'apôtre. Ce n'est point pour libérer, c'est pour enchaîner qu'on s'applique à convertir.

Dès que quelqu'un se laisse prendre à une certitude, il jalouse vos opinions flottantes, votre résistance aux dogmes ou aux slogans, votre bienheureuse incapacité de vous y inféoder. Rougissant en secret d'appartenir à une secte ou à un parti, honteux de posséder une vérité et de s'y être asservi, il n'en voudra pas à ses ennemis déclarés, à ceux qui en détiennent une autre, mais à vous, à l'Indifférent, coupable de n'en poursuivre aucune. Pour fuir l'esclavage où il est tombé, cherchez-vous refuge dans le caprice ou l'approximation? Il mettra tout en œuvre pour vous en empêcher, pour vous contraindre à une servitude analogue, et, si possible, identique à la sienne. Le phénomène est si universel qu'il dépasse le secteur des certitudes pour englober celui de la renommée. Les Lettres, comme de raison, en fourniront la pénible illustration. Quel écrivain jouissant d'une certaine notoriété ne finit pas par en souffrir, par éprouver le malaise d'être connu ou compris, d'avoir

un public, si restreint soit-il? Envieux de ses amis qui se prélassent dans le confort de l'obscurité, il s'efforcera de les en tirer, de troubler leur paisible orgueil, afin qu'eux aussi essuient les mortifications et les anxiétés du succès. Pour y parvenir, n'importe quelle manœuvre lui paraîtra légitime. Dès lors, leur vie deviendra un cauchemar. Il les harcèle, il les presse de produire et de s'exhiber, il contrarie leur aspiration à une gloire clandestine, rêve suprême des délicats et des abouliques. Écrivez, publiez, leur répète-t-il avec rage, avec impudeur. Les malheureux s'exécutent, sans se douter de ce qui les attend. Lui seul le sait. Il les guette, il vante leurs divagations timides avec violence et démesure, avec une chaleur de forcené, et, pour les précipiter dans l'abîme de l'actualité, il leur trouve ou leur invente des fervents et des disciples, il les fait suivre par une tourbe de lecteurs, d'assassins omniprésents et invisibles. Le forfait perpétré, il se calme et s'éclipse, comblé par le spectacle de ses protégés en proie aux mêmes tourments et aux mêmes hontes que lui, hontes et tourments que résume bien la formule de je ne sais plus quel écrivain russe : « On pourrait perdre la raison, à la seule pensée qu'on est lu. »

Tout comme l'auteur frappé et contaminé par la célébrité s'évertue à l'étendre à ceux qui n'en sont pas encore atteints, ainsi le civilisé, victime d'une conscience exacerbée, s'escrime à en communiquer les affres aux peuples réfractaires à ses écartèlements. Cette division d'avec soi qui le harasse et le mine, comment accepter qu'ils s'y refusent, qu'ils en soient incurieux et qu'ils la rejettent? Ne négligeant aucun artifice à sa disposition pour les faire fléchir, pour les amener à lui ressembler et à parcourir le même calvaire que le sien, il les appâtera par sa civilisation, dont les prestiges, finissant par les éblouir, les empêcheront de démêler ce qu'elle pourrait avoir de bon de ce qu'elle a de mauvais. Et ils

en imiteront les côtés nocifs seulement, tout ce qui fait d'elle un fléau concerté et méthodique. Étaient-ils jusque-là inoffensifs et débonnaires? ils voudront désormais être forts et menaçants, à la grande satisfaction de leur bienfaiteur, conscient qu'en fait ils seront, à son exemple, forts et menacés. Il s'intéressera donc à eux et les « assistera ». Quel soulagement de les contempler tandis qu'ils s'embrouillent dans les mêmes problèmes que lui, et qu'ils s'ébranlent vers la même fatalité ! En faire des compliqués, des obsédés, des détraqués, c'est tout ce qu'il souhaitait. Leur jeune ferveur pour l'outil et le luxe, pour les mensonges de la technique, le rassure et le remplit d'aise : des condamnés de plus, des compagnons d'infortune inespérés, capables de l'assister à leur tour, de prendre sur eux une partie du fardeau qui l'écrase ou, tout au moins, d'en porter un aussi lourd que le sien. C'est ce qu'il appelle « promotion », mot bien choisi pour camoufler et sa perfidie et ses plaies.

Des restes d'humanité, on n'en trouve encore que chez les peuples qui, distancés par l'histoire, ne mettent aucune hâte à la rattraper. A l'arrière-garde des nations, nullement effleurés par la tentation du projet, ils cultivent leurs vertus démodées, ils se font un devoir de dater. « Rétrogrades », ils le sont assurément, et persévéreraient volontiers dans leur stagnation, s'ils avaient les moyens de s'y maintenir. Mais on ne le leur permet pas. Le complot que les autres, les « avancés », trament contre eux, est trop habilement mené pour qu'ils parviennent à le déjouer. Une fois déclenché le processus d'abaissement, par rage de n'avoir pu s'y opposer, ils s'emploieront, avec le sans-gêne des néophytes, à en accélérer le cours, à en épouser et outrer l'horreur, selon la loi qui fait toujours prévaloir un mal nouveau sur un bien ancien. Et ils voudront se mettre à la page, ne fût-ce que pour montrer aux autres qu'eux aussi s'entendent à déchoir, qu'ils peuvent même, en

matière de déchéance, les surpasser. A quoi bon s'en étonner ou s'en plaindre? Ne voit-on pas partout les simulacres l'emporter sur l'essence, la trépidation sur le repos? Et ne dirait-on pas qu'on assiste à l'agonie de l'indestructible? Tout pas en avant, toute forme de dynamisme comporte quelque chose de satanique : le « progrès » est l'équivalent moderne de la Chute, la version profane de la damnation. Et ceux qui y croient et en sont les promoteurs, nous tous en définitive, que sommes-nous sinon des réprouvés en marche, prédestinés à l'immonde, à ces machines, à ces villes, dont seul un désastre exhaustif pourrait nous débarrasser. Ce serait là pour nos inventions l'occasion ou jamais de prouver leur utilité et de se réhabiliter à nos yeux.

Si le « progrès » est un si grand mal, comment se fait-il que nous n'entreprenions rien pour nous en défaire sans plus tarder? Mais voulons-nous le bien? N'est-ce pas plutôt notre lot de ne pas le vouloir réellement? Dans notre perversité, c'est le « mieux » que nous voulons et poursuivons : poursuite néfaste, en tout point contraire à notre bonheur. On ne se « perfectionne » ni on n'avance impunément. Le mouvement, nous savons qu'il est une hérésie; et c'est précisément pour cela qu'il nous tente, que nous nous y jetons et que, dépravés irrémédiablement, nous le préférons à l'orthodoxie de la quiétude. Nous étions faits pour végéter, pour nous épanouir dans l'inertie, et non pour nous perdre par la vitesse, et par l'hygiène, responsable du foisonnement de ces êtres désincarnés et aseptiques, de cette fourmilière de fantômes où tout frétille et rien ne vit. Une certaine dose de saleté étant indispensable à l'organisme (physiologie et crasse sont termes interchangeables), la perspective d'une propreté à l'échelle du globe inspire une appréhension légitime. Nous aurions dû, pouilleux et sereins, nous en tenir à la compagnie des bêtes, croupir à leurs côtés pendant des millénaires encore, respirer

l'odeur des étables plutôt que celle des laboratoires, mourir de nos maladies et non de nos remèdes, tourner autour de notre vide et nous y enfoncer doucement. L'*absence*, qui eût dû être un devoir et une hantise, nous y avons substitué l'événement; or tout événement nous entame et nous ronge, puisqu'il ne surgit qu'aux dépens de notre équilibre et de notre durée. Plus notre avenir se rétrécit, plus nous nous laissons choir dans ce qui nous ruine. La civilisation, notre drogue, nous en sommes tellement intoxiqués que notre attachement pour elle présente les caractères d'un phénomène d'accoutumance, mélange d'extase et d'exécration. Telle qu'elle est, elle nous achèvera, nul doute là-dessus; quant à y renoncer et à nous en affranchir, nous ne le pouvons, aujourd'hui moins que jamais. Qui volerait à notre secours pour nous en délivrer? Un Antisthène, un Épicure, un Chrysippe, qui trouvaient trop compliquées les mœurs antiques, que penseraient-ils des nôtres, et lequel d'entre eux, transplanté dans nos métropoles, aurait assez de trempe pour y conserver sa sérénité? A tous égards plus sains et plus équilibrés que nous, les anciens eussent pu se passer d'une sagesse; ils en élaborèrent une néanmoins; ce qui nous disqualifie à jamais c'est que nous n'en avons ni le souci ni la capacité. N'est-ce point significatif que le premier parmi les modernes à avoir, par idolâtrie de la nature, dénoncé avec vigueur les méfaits du civilisé, ait été le contraire d'un sage? Nous devons le diagnostic de notre mal à un insensé, plus marqué, plus atteint que nous tous, à un maniaque avéré, précurseur et modèle de nos délires. Non moins significatif nous apparaît l'avènement plus récent de la psychanalyse, thérapeutique sadique, attachée à irriter nos maux plutôt qu'à les calmer, et singulièrement experte dans l'art de substituer à nos malaises naïfs des malaises alambiqués.

Tout besoin, en nous dirigeant vers la surface de la

vie pour nous en dérober les profondeurs, confère du prix à ce qui n'en a pas, à ce qui ne saurait en avoir. La civilisation, avec tout son appareil, se fonde sur notre propension à l'irréel et à l'inutile. Consentirions-nous à réduire nos besoins, à ne satisfaire que les nécessaires, elle s'écroulerait sur l'heure. Aussi, pour durer, s'astreint-elle à nous en créer toujours de nouveaux, à les multiplier sans trêve, car la pratique généralisée de l'ataraxie entraînerait pour elle des conséquences bien plus graves qu'une guerre de destruction totale. En ajoutant aux inconvénients fatals de la nature des inconvénients gratuits, elle nous contraint à souffrir doublement, elle diversifie nos tourments et renforce nos infirmités. Qu'on ne vienne pas nous ressasser qu'elle nous a guéris de la peur. En fait, la corrélation est évidente entre la multiplication de nos besoins et l'accroissement de nos terreurs. Nos désirs, sources de nos besoins, suscitent en nous une inquiétude constante, autrement intolérable que le frisson éprouvé, dans l'état de nature, devant un danger fugitif. Nous ne tremblons plus par à-coups, il est vrai, mais nous tremblons sans relâche. Qu'avons-nous gagné au changement de la peur en anxiété ? Et qui balancerait entre une panique instantanée, et une autre, diffuse et permanente ? La sécurité dont nous nous targuons dissimule une agitation ininterrompue qui envenime tous nos instants, ceux du présent et ceux du futur, et les rend, les uns non avenus, les autres inconcevables. Nos désirs se confondant avec nos terreurs, heureux celui qui n'en ressent aucun ! Car à peine en éprouvons-nous un qu'il en engendre un autre, dans une suite aussi lamentable que malsaine. Appliquons-nous plutôt à subir le monde et à considérer chaque impression que nous en recevons comme une impression *imposée*, qui ne nous concerne pas, que nous supportons comme si elle n'était pas nôtre. « Rien ne m'appartient de ce qui m'arrive, rien

n'est mien », dit le Moi lorsqu'il se persuade qu'il n'est pas d'ici, qu'il s'est trompé d'univers, et qu'il n'a le choix qu'entre l'impassibilité et l'imposture.

Préposé aux apparences, chaque désir, en nous faisant faire un pas hors de notre essence, nous cloue à un nouvel objet et limite notre horizon. Cependant, à mesure qu'il s'exaspère, il nous permet de discerner cette soif morbide dont il est l'émanation. Cesse-t-il d'être naturel, relève-t-il de notre condition de civilisés? foncièrement impur, il perturbe et souille jusqu'à notre substance. Est vice tout ce qui s'ajoute à nos impératifs profonds, tout ce qui nous déforme et nous trouble sans nécessité. Le rire et le sourire même sont vices. Est vertu en revanche tout ce qui nous induit à vivre à contre-courant de notre civilisation, tout ce qui nous invite à en compromettre et saboter la marche. Pour ce qui est du bonheur, si ce mot a un sens, il consiste dans l'aspiration au minimum et à l'inefficace, dans *l'en-deçà* érigé en hypostase. Notre unique recours : renoncer non seulement au fruit des actes, mais aux actes mêmes, s'astreindre au non-rendement, laisser inexploitées une bonne partie de nos énergies et de nos chances. Coupables de vouloir nous réaliser au-delà de nos capacités ou de nos mérites, ratés *par excès*, inaptes au véritable accomplissement, nuls à force de tension, grands par épuisement, par la dilapidation de nos ressources, nous nous dépensons sans tenir compte de nos virtualités ni de nos limites. D'où notre lassitude, aggravée par les efforts mêmes que nous avons déployés pour nous accoutumer à la civilisation, à tout ce qu'elle implique de corruption tardive. Que la nature, elle aussi, soit corrompue, on ne saurait le nier; mais cette corruption sans date est un mal immémorial et inévitable, dont nous nous accommodons d'office, alors que celui de la civilisation, issu de nos œuvres ou de nos caprices, d'autant plus accablant qu'il nous semble

fortuit, porte la marque d'une option ou d'une fantaisie, d'une fatalité préméditée ou arbitraire; à tort ou à raison, nous croyons qu'il aurait pu ne pas surgir, qu'il n'eût tenu qu'à nous qu'il ne se produisît point. Ce qui achève de nous le rendre encore plus odieux qu'il n'est. Nous sommes inconsolables d'avoir à l'endurer et à faire face aux misères subtiles qui en découlent, quand nous pouvions nous contenter de celles grossières, et, tout compte fait, supportables, dont la nature nous a largement pourvus.

Si nous étions en mesure de nous arracher aux désirs, nous nous arracherions du même coup au destin; supérieurs aux êtres, aux choses, et à nous-mêmes, rétifs à nous amalgamer davantage au monde, par le sacrifice de notre identité nous accéderions à la liberté, inséparable d'un entraînement à l'anonymat et à l'abdication. « Je suis *personne*, j'ai vaincu mon nom ! » s'exclame celui qui, ne voulant plus s'abaisser à laisser de traces, essaie de se conformer à l'injonction d'Épicure : « Cache ta vie. » Ces anciens, nous revenons toujours à eux dès qu'il s'agit de l'art de vivre dont deux mille ans de surnature et de charité convulsive nous ont fait perdre le secret. Nous revenons à eux, à leur pondération et à leur aménité, pour peu que tombe cette frénésie que nous a inculquée le christianisme; la curiosité qu'ils éveillent en nous correspond à une diminution de notre fièvre, à un recul vers la santé. Et nous revenons encore à eux parce que l'intervalle qui les sépare de l'univers étant plus vaste que l'univers même, ils nous proposent une forme de détachement que nous chercherions vainement auprès des saints.

En faisant de nous des frénétiques, le christianisme nous préparait malgré lui à enfanter une civilisation dont il est maintenant la victime : n'a-t-il pas créé en nous trop de besoins, trop d'exigences? Ces exigences, ces besoins, intérieurs au départ, allaient se dégrader et

se tourner vers le dehors, comme si la ferveur dont émanaient tant de prières suspendues brusquement, ne pouvant s'évanouir ni rester sans emploi, devait se mettre au service de dieux de rechange et forger des symboles à la mesure de leur nullité. Nous voilà livrés à des contrefaçons d'infini, à un absolu sans dimension métaphysique, plongés dans la vitesse, faute de l'être dans l'extase. Cette ferraille haletante, réplique de notre bougeotte, et ces spectres qui la manipulent, ce défilé d'automates, cette procession d'hallucinés ! Où vont-ils, que cherchent-ils ? quel souffle de démence les emporte ? Chaque fois que j'incline à les absoudre, que je conçois des doutes sur la légitimité de l'aversion ou de la terreur qu'ils m'inspirent, il me suffit de songer aux routes de campagne, le dimanche, pour que l'image de cette vermine motorisée m'affermisse dans mes dégoûts ou mes effrois. L'usage des jambes étant aboli, le marcheur, au milieu de ces paralytiques au volant, a l'air d'un excentrique ou d'un proscrit ; bientôt il fera figure de monstre. Plus de contact avec le sol : tout ce qui y plonge nous est devenu étranger et incompréhensible. Coupés de toute racine, inaptes en outre à frayer avec la poussière ou la boue, nous avons réussi l'exploit de rompre non seulement avec l'intimité des choses, mais avec leur surface même. La civilisation, à ce stade, apparaîtrait comme un pacte avec le diable, si l'homme avait encore une âme à vendre.

Est-ce vraiment pour « gagner du temps » que furent inventés ces engins ? Plus démuni, plus déshérité que le troglodyte, le civilisé n'a pas un instant à soi ; ses loisirs mêmes sont fiévreux et oppressants : un forçat en congé, succombant au cafard du farniente et au cauchemar des plages. Quand on a pratiqué des contrées où l'oisiveté était de rigueur, où tous y excellaient, on s'adapte mal à un monde où personne ne la connaît ni ne sait en jouir, où nul ne respire. L'être inféodé aux

heures est-il encore un être humain? Et a-t-il le droit de s'appeler *libre*, quand nous savons qu'il a secoué toutes les servitudes, sauf l'essentielle? A la merci du temps qu'il nourrit, qu'il engraisse de sa substance, il s'exténue et s'anémie pour assurer la prospérité d'un parasite et d'un tyran. Calculé malgré sa folie, il s'imagine que ses soucis et ses tribulations seraient moindres si, sous forme de « programme », il arrivait à les octroyer à des peuples « sous-développés », auxquels il reproche de n'être pas « dans le coup », c'est-à-dire dans le vertige. Pour mieux les y précipiter, il leur inoculera le poison de l'anxiété et ne les lâchera qu'il n'ait observé sur eux les premiers symptômes d'affairement. Afin de réaliser son rêve d'une humanité hors d'haleine, éperdue et minutée, il parcourera les continents, toujours en quête de nouvelles victimes sur qui déverser le trop-plein de sa fébrilité et de ses ténèbres. A le contempler, on entrevoit la nature véritable de l'Enfer : n'est-ce point le lieu où l'on est condamné au temps pour l'éternité?

Nous avons beau soumettre l'univers et nous l'approprier, tant que nous n'aurons pas triomphé du temps, nous resterons des ilotes. Or cette victoire s'acquiert par le renoncement, vertu à quoi nos conquêtes nous rendent particulièrement impropres, de sorte que plus leur nombre s'accroît, plus notre sujétion s'accuse. La civilisation nous enseigne comment nous saisir des choses, alors que c'est à l'art de nous en dessaisir qu'elle devrait nous initier, car il n'y a de liberté ni de « vraie vie » sans l'apprentissage de la dépossession. Je m'empare d'un objet, je m'en estime le maître; en fait j'en suis l'esclave, esclave je suis également de l'instrument que je fabrique et manie. Point de nouvelle acquisition qui ne signifie une chaîne de plus, ni de facteur de puissance qui ne soit cause de faiblesse. Il n'est pas jusqu'à nos dons qui ne contribuent à notre assujettissement; l'esprit qui

s'élève au-dessus des autres, est moins libre qu'eux : rivé à ses facultés et à ses ambitions, prisonnier de ses talents, il les cultive à ses dépens, il les fait valoir au prix de son salut. Nul ne s'affranchit s'il s'astreint à devenir quelqu'un ou quelque chose. Tout ce que nous possédons ou produisons, tout ce qui se superpose à notre être ou en procède, nous dénature et nous étouffe. Et notre être lui-même, quelle erreur, quelle blessure de lui avoir adjoint l'existence, quand nous pouvions, inentamés, persévérer dans le virtuel et l'invulnérable ! Personne ne se remet du mal de naître, plaie capitale s'il en fut. C'est pourtant avec l'espoir de nous en guérir un jour que nous acceptons la vie et en supportons les épreuves. Les années passent, la plaie demeure.

Plus la civilisation se différencie et se complique, plus nous maudissons les liens qui nous y attachent. Au dire de Soloviev, elle approchera de sa fin (qui sera, selon le philosophe russe, la fin de toutes choses) au beau milieu du « siècle le plus raffiné ». Ce qui est certain, c'est qu'elle ne fut jamais aussi menacée ni aussi détestée qu'aux moments où elle paraissait le mieux établie, témoin les attaques qu'on porta, au plus fort des Lumières, contre ses mœurs et ses prestiges, contre toutes les conquêtes dont elle tirait orgueil. « On se fait dans les siècles polis une espèce de religion d'admirer ce qu'on admirait dans les siècles grossiers », note Voltaire, peu fait, reconnaissons-le, pour comprendre les raisons d'un si juste emballement. C'est, en tout cas, à l'époque des salons que le « retour à la nature » s'imposait, de même que l'ataraxie ne pouvait être conçue qu'en un temps où, las de divagations et de systèmes, les esprits préféraient les délices d'un jardin aux controverses de l'agora. L'appel à la sagesse provient toujours d'une civilisation excédée d'elle-même. Chose curieuse : il nous est malaisé de nous figurer le processus qui amena à la satiété ce monde antique qui, auprès du nôtre, nous

apparaît, à tous ses moments, comme l'objet idéal de nos regrets. Au reste, comparée à l'innommable aujourd'hui, n'importe quelle autre époque nous semble bénie. A nous écarter de notre vraie destination, nous entrerons, si nous n'y sommes déjà, dans le siècle de la fin, dans ce siècle raffiné par excellence (*compliqué* eût été l'adjectif exact) qui sera nécessairement celui où, sur tous les plans, nous nous trouverons à l'antipode de ce que nous aurions dû être.

Les maux inscrits dans notre condition l'emportent sur les biens ; mais même s'ils s'équilibraient, nos problèmes ne seraient pas résolus. Nous sommes là pour nous débattre avec la vie et la mort, et non pour les esquiver, ainsi que nous y invite la civilisation, entreprise de dissimulation, de maquillage de l'insoluble. Faute de contenir en elle-même aucun principe de durée, ses avantages, autant d'impasses, ne nous aident ni à mieux vivre ni à mieux mourir. Parviendrait-elle, secondée par l'inutile science, à balayer tous les fléaux, ou, pour nous allécher, à nous décerner des planètes en guise de récompense, qu'elle ne réussirait qu'à accroître notre méfiance et notre exaspération. Plus elle se démène et se rengorge, plus nous jalousons les âges qui eurent le privilège d'ignorer les facilités et les merveilles dont elle ne cesse de nous gratifier. « Avec du pain d'orge et un peu d'eau, on peut être aussi heureux que Jupiter », aimait à répéter le sage qui nous intimait de cacher notre vie. Est-ce marotte de le citer toujours ? Mais à qui s'adresser, à qui demander conseil ? A nos contemporains ? à ces indiscrets, à ces inapaisés, coupables, en déifiant l'aveu, l'appétit et l'effort, d'avoir fait de nous des fantoches lyriques, insatiables et fourbus ? La seule excuse à leur furie, c'est qu'elle ne dérive pas d'un instinct frais ni d'un essor sincère, mais d'une panique devant un horizon bouché. Tant de nos philosophes qui se penchent atterrés sur l'avenir, ne sont au fond que

les interprètes d'une humanité qui, sentant les instants lui échapper, s'efforce de n'y pas songer — et y songe toujours. Leurs systèmes offrent en somme l'image et comme le déroulement discursif de cette hantise. De même, l'Histoire ne pouvait solliciter leur intérêt qu'à un moment où l'homme a toutes les raisons de douter qu'elle lui appartienne encore, qu'il continue d'en être l'agent. En fait tout se passe comme si, elle aussi lui échappant, il commençait une carrière non historique, brève et convulsée, qui reléguerait au rang de fadaises les calamités dont jusqu'ici il était si féru. Sa teneur en être s'amincit avec chaque pas qu'il fait en avant. Nous n'existons que par le recul, par la distance que nous prenons à l'égard des choses et de nous-mêmes. Se remuer c'est s'adonner au faux et au fictif, c'est pratiquer une discrimination abusive entre le possible et le funèbre. Au degré de mobilité que nous avons atteint, nous ne sommes plus maîtres de nos gestes ni de notre sort. Y préside très certainement une providence négative dont les desseins, à mesure que nous approchons de notre terme, se font de moins en moins impénétrables, puisqu'ils se dévoileraient sans peine au premier venu s'il daignait seulement s'arrêter et sortir de son rôle pour contempler, ne fût-ce qu'un instant, le spectacle de cette horde essoufflée et tragique dont il fait partie.

Tout bien considéré, le siècle de la fin ne sera pas le siècle le plus raffiné, ni même le plus compliqué, mais le plus pressé, celui où, l'être dissous en mouvement, la civilisation, dans un élan suprême vers le pire, s'effritera dans le tourbillon qu'elle aura suscité. Dès lors que rien ne peut l'empêcher de s'y engouffrer, renonçons à exercer nos vertus contre elle, sachons même démêler dans les excès où elle se complaît quelque chose d'exaltant, qui nous invite à modérer nos indignations et à réviser nos mépris. C'est ainsi que ces spectres, ces automates,

ces hallucinés sont moins haïssables si l'on réfléchit aux mobiles inconscients, aux raisons profondes de leur frénésie : ne sentent-ils pas que le délai qui leur est accordé s'amenuise de jour en jour et que le dénouement prend figure? Et n'est-ce pas pour en écarter l'idée qu'ils s'engloutissent dans la vitesse? S'ils étaient sûrs d'un *autre* avenir, ils n'auraient aucun motif de fuir ni de se fuir, ils ralentiraient leur cadence et s'installeraient sans crainte dans une expectative indéfinie. Mais il ne s'agit même pas pour eux de tel ou tel avenir, car d'avenir, ils en manquent tout simplement; c'est là, surgie de l'affolement du sang, une certitude obscure, informulée, qu'ils redoutent d'envisager, qu'ils veulent oublier en se dépêchant, en allant de plus en plus vite, en refusant d'avoir le moindre instant à eux. Cependant l'inéluctable qu'elle recèle, ils le rejoignent par l'allure même qui, dans leur esprit, devrait les en éloigner. De tant de hâte, de tant d'impatience, les machines sont la conséquence et non la cause. Ce ne sont pas elles qui poussent le civilisé à sa perte; il les a inventées plutôt parce qu'il y marchait déjà; des moyens, des auxiliaires pour y atteindre plus rapidement et plus efficacement. Non content d'y courir, il voulait encore y *rouler*. En ce sens, et en ce sens seulement, on peut dire qu'elles lui permettent en effet de « gagner du temps ». Il les distribue, il les impose aux arriérés, aux retardataires pour qu'ils puissent le suivre, le devancer même dans la course au désastre, dans l'instauration d'un amok universel et mécanique. Et c'est afin d'en assurer l'avènement qu'il s'acharne à niveler, à uniformiser le paysage humain, à en effacer les irrégularités et à en bannir les surprises; ce qu'il aimerait y faire régner, ce ne sont pas les anomalies, c'est l'*anomalie*, l'anomalie monotone et routinière, convertie en règle de conduite, en impératif. Ceux qui s'y dérobent, il les taxe d'obscurantisme ou d'extravagance, et il ne désarmera pas avant de les

ramener dans le droit chemin, dans ses erreurs à lui. Les illettrés, en tout premier lieu, répugnent à y tomber; il les y forcera donc, il les obligera à apprendre à lire et à écrire, afin que, pris au piège du savoir, aucun d'eux n'échappe davantage au malheur commun. Si grande est son obnubilation qu'il ne conçoit même pas que l'on puisse opter pour un autre genre d'égarements que le sien. Dénué du répit nécessaire à l'exercice de l'auto-ironie, à quoi devrait l'inciter un simple aperçu sur son destin, il se prive ainsi de tout recours contre lui-même. Il n'en devient que plus funeste aux autres. Ensemble agressif et pitoyable, il ne manque pas d'un certain pathétique : on comprend pourquoi, devant l'inextricable où il s'est enferré, on éprouve quelque gêne à le dénoncer et à l'attaquer, sans compter qu'il y a toujours du mauvais goût à médire d'un incurable, fût-il odieux. Mais si on se refusait au mauvais goût, pourrait-on encore porter le moindre jugement sur quoi que ce soit?

E.-M. CIORAN

LEÇONS DE CHOSES

ROI SOLEIL

Quand le roi se levait de bonne heure
Marchait au fond dans l'eau du matin

Le scaphandre aux souliers de soie
Longe les combles poissonneux
Hante les palais démâtés.
Dans l'aube dorée sans courant
Luit un banc d'ardoises squameuses

La vase et l'épave le roi rêve
De les quitter si haut qu'il connaisse
A l'autre bord du jour transparent
Le pêcheur rouge penché qui verse
Au fond ses hameçons de lumière

NUIT DE JUIN

La nuit de juin aux éventails de rhubarbe
La nuit de juin comme une touffe de roseaux près
[du visage
La nuit de juin aux cillements de notus
Parmi les jeunes peupliers couleur de tombe
L'homme frôlé de catastrophes s'y apaise
La nuit de juin pareille à l'estuaire lassé
Qui contourne des radeaux de tourbe
Sous la lune couleur du plus haut pic.

*

Le jeu bigarré a cessé. Les bêtes indistinctes reprennent haleine à l'unisson de la rivière, recrues en la nuit où tout bat plus lent. La nuit de juin en aube abrite pour demain la prairie maintenant grise comme la source, et l'arbre et la maison grise. La housse laiteuse monotonise les différences. Une même taie gante les lis, gaîne les peupliers; la nuit garde-saules confond les bêtes et les souches; trêve au tête-à-tête des génisses et du passant, des oiseaux noirs et des rongeurs traqués : les nuages font faséyer le drapeau blanc de la lune.

L'ENCLOS DE RHUYS

Août me confie à l'enclos de genêts comme une bête mauvaise qu'on a laissée sur la jachère. Furieuse, encagée, la jeune bête ici cogne aux gradins de l'océan.

Elle croit guider le vent aux labours du ciel, mais c'est elle la pâturée — par un maître qu'elle ne reconnaît plus; bête séparée des autres, jouée par le vent aux esquives de matador, et, pour finir, épuisée dans une arène dure qu'elle imagine déserte, trouée, elle perd son sang au soleil qui l'exige, le picador indémontable sur grands chevaux de nuages pommelés.

AU PORT

Celui qui de la jetée grasse et rincée saute sur le bateau refusé par l'énorme épaule de houle, dans l'essaim des bourrasques, les ongles retournés contre le grès gorgé d'embruns, il défaille presque de joie parce qu'il amarre encore avec un lien de muscles la lourde felouque complice qui lui casse les tibias.

Il n'a jamais cru que l'eau noire ou l'urne de l'abîme l'appelaient pour plus qu'un très court instant de souffrances et de douleur et de panique absolues.

L'ÉTÉ

Le jour roule sur le chant des tourterelles. La bourrasque au bruit d'édredon livre le ciel au soleil.
L'âme se défroisse dans le lit des os.

Le pont-levis du chemin s'abaisse vers la mer;

hors du manoir des pins suis allé demander le poème des dunes, entre l'écume et le maïs.

Étape aux portes des champs; le vent la lève, il faut *partir.*

Un courlis prisonnier du roncier crie comme un courlis blessé.

Échos de lumière sous le verger roman; frisson de joie dans la volière des trembles; le pommier met ses boucles d'oreille; les bleuets montent sur les barricades; la rivière passe sous les fleurs.

Des colombes s'abattent : flocons de la lune pâle à midi.

Je vois les papillons papillonner à la rencontre.

Pin et chêne je les entends s'essouffler l'un vers l'autre; partout deux mains tentent de se rejoindre.

La lumière prend feu aux ardoises, qui la concentrent vers la terre : foyer du village aux quatre temps.

La nuit le toit doublera l'ombre.

L'AUTOMNE

Maintenant le soir tombe, l'automne s'approche.

Les sagaies du maïs ploient comme des jouets détrempés.

De nouveaux souffles percent dans l'arrière-vent d'été; ils rouillent la campagne. Des pommiers brûlent aussi, pris dans les feux des jachères. C'est le tournant de l'an.

Le grand cellier du terroir embaume.

Les fleurs se froissent lentement à quelque chose d'empoisonné dans l'air. Des bosquets commencent à mourir.

L'automne prépare son album de souvenirs; il dessèche et consume. Vieux philosophe, il abstrait et recense pour les serres de l'hiver et les étuis de soie de la neige — pour le printemps bientôt qui y retrouvera ses modèles.

Des cygnes là-bas fouillent inlassablement le grand tablier d'eau sous leur ventre.

LE TRAITRE

Les grands vents féodaux courent la terre. Poursuite pure, ils couchent les blés, délitent les fleuves, effeuillent chaume et ardoises, seigneurs; et le peuple des hommes leur tend le piège des trembles, érige des pals de cyprès, jette des grilles de bambou sous leurs pistes, et leur oppose de hautes éoliennes...

Mais le poète est le traître qui ravitaille l'autan, il rythme sa course et la presse avec ses lyres, lui montre des passages de lisière et de cols.

LE JEUNE HOMME

Un jeune homme qui croyait au voyage
Il ne ferme plus les portes il ne sait plus faire
[son lit dans la ville
De l'étage du bruit il tombe incessamment
Sans mal dans un ruisseau de silence

Il a le goût du vent qui efface, de la proue,
Des déchirures subites dans le ciel
Il emprunte à l'amour ses gestes vaudous
Aux femmes il voudrait extorquer le chant qui le [possède
Il scrute aux serrures des autres
Pour surprendre l'heure où ils se couchent
Et les vins qu'ils préfèrent
Et la forme qu'ils cherchent à découper dans [l'espace avec leurs cheveux et leurs teintes
Car il pressent de meilleures manières.
Un jeune homme qui rêvait aux voyages
Glissant sur les rails stridents des cigales
Dans la migration rapide de l'herbe renversée
Il prend le vent pour modèle

JEUNE FILLE

La jeune fille démarre
Bougeant l'air comme un cheval
Ou calme couchée
Les seins ensablés
Comme une ancienne barque dans la grève

LA LEÇON DE BOTANIQUE

Chaque arbre ici résout un problème « le mieux possible » — inventant le meilleur des mondes.

Cette solution de lilas-doubles couleur de lèvres enfantines, c'est elle qui nous induit à parler d'un énoncé, à le reconstituer : « comment exhausser le long des chemins des paumes très chargées;

comment tresser la plus belle couronne; comment édifier, le plus beau, un premier degré de l'échelle des choses jusqu'au cintre des nuages et plus loin jusqu'au faîte nocturne absolument éloigné? »

Au tournant de l'hiver il y eut l'esquisse de l'arbre qui essayait autour de lui à grands traits noirs la masse qu'il allait composer, préparait le lieu, se disposait, accrochait de beaux emplacements pour les fleurs.

Mais quoi! serons-nous l'ethnologue des arbres? Nous attaquerons-nous au verger pour le réduire en structures? Leibniz, quand il expliquait le platane à la marquise, se doutait-il qu'on en allait dessécher les feuilles dans un gros volume de mathématiques jusqu'à ce qu'apparussent de calculables morphèmes de platane?

Ce bouquet d'arbres ici, tout à fait imprévisible, totalement nécessaire, le calcul le rattrape, le domestique. Le jeu du monde est pris en compte par les mathématiciens. Ils voudraient bien ne pas se contenter d'attendre et d'observer les solutions, mais plutôt à jamais par avance planifier le grand jeu de notre histoire.

LE LISERON ET LA FUSÉE

Qu'attendre de la mort — je veux dire de ce côté-ci de la mort?

Nous donnera-t-elle, en compensation de l'espoir,

autant qu'aurait pu faire la séquence des jours qui croissaient semblables au liseron le long de la paroi posant une fleur à grands intervalles?

Telle au sommet de sa montée contre la dolomite de la nuit l'éruption de la fusée, palier fulgurant.

Brutale et dépensière après l'avarice des jours, elle dilapide mais une fortune qu'elle n'a pas amassée : elle disperse plus de braises que le feu médiocre des jours ne semblait en couver.

Maturation aimée de jours qui ne devrait pas finir, voici que d'un coup de pied la dispendieuse l'interrompt.

Mort qui décontenance il faudrait qu'elle donnât plus en nous privant, comme un joaillier qui étale des pierres inaliénables, que tout le savoir que promettait le temps — j'entends ce côté-ci de la mort.

CONVERSION

« Qu'est-ce qui *nous donne l'espace?* » *Mauvaise question ; scolaire — pas de réponse.*

La vraie question c'est : « *Qu'est-ce* que *nous donne l'espace?* » *L'espace encombré d'œuvres mais intact comme à l'aube sacrée où les symboles se levaient sur notre destin, dans la lumière, et non pas n'importe laquelle mais la lumière du soleil qui rend visible la présence.*

L'espace n'est pas le seul figurant de l'être; mais, couché sur lui, le temps. Ainsi le Désert

sans repère, comme ce lieu que l'homme a dû traverser à un certain moment de son Alliance, entre l'Égypte et la Terre Promise; et aussi le désert du Baptiste avant le Christ. Cependant il se peut que l'histoire soit de moins en moins signifiante, *puisque maintenant c'est une histoire d'hommes, une histoire qu'ils ont prise en mains...*

Ne pas dire avec les manuels que la mémoire a « plus ou moins de fidélité », comme si c'était un « caractère » de la mémoire. Mais l'inverse : la mémoire est une propriété de la Fidélité, le moyen que se procure notre être-fidèle pour être fidèle. La fidélité donne la mémoire; cette foi qui colle nos yeux à l'être nous accorde le bénéfice d'une mémoire.

MICHEL DEGUY

LAMARTINE ET LE SENTIMENT DE L'ESPACE

I

Non pas une tension de l'esprit, non pas une attente, non pas une concentration de la pensée vigilante, mais simplement l'inertie initiale d'une âme que rien n'absorbe, où rien ne demeure, d'où tout, semble-t-il, se retire, afin de la laisser à sa vacuité, comme un voile qui, en s'écartant, découvrirait l'étendue :

Mon cœur est en repos, mon âme est en silence;
Le bruit lointain du monde expire en arrivant,
Comme un son éloigné qu'affaiblit la distance,
A l'oreille incertaine apporté par le vent [1].

Sans doute, en ce moment toujours réapparaissant dans la poésie lamartinienne, la vacuité de l'âme n'est pas totale. Quelque chose y résonne, une rumeur s'y perçoit, qu'un souffle venu du dehors dépose au seuil de la conscience. Mais l'on aurait tort d'imaginer qu'il y a là un véritable mouvement d'approche et d'envahissement de l'esprit, semblable à la vague accourant vers le rivage pour y déverser son riche poids d'eau. Rien ici de la profusion immédiate qu'on trouve chez les grands chantres de la sensibilité, un Shakespeare,

1. Le Vallon, *Méditations*, Hachette, p. 151.

un Keats, un Rimbaud. Au contraire, si quelque bruit lointain parvient jusqu'à l'oreille, c'est moins pour rappeler l'existence de la réalité extérieure, que pour annoncer son retrait. La rumeur du dehors arrive atténuée, à demi vidée de sa substance; et dès qu'elle est arrivée, elle expire, elle ne se manifeste que pour trahir l'immatérialité de sa non-présence :

Ici viennent mourir les derniers bruits du monde [1]...

Comme dans le sonnet de Joséphin Soulary, on peut distinguer dans la poésie de Lamartine deux cortèges qui se croisent. Le vivre et le mourir se frôlent, allant en des directions opposées. D'un côté, il y a ce qui arrive, mais ce qui arrive n'existe presque plus, il s'évanouit à l'instant où il vient toucher nos sens; et de l'autre, il y a la vie qui continue de résonner, mais de plus en plus loin dans la distance : essor de la réalité externe qui porte ailleurs sa présence de moins en moins perceptible, cependant que ce qui reflue sur l'âme délaissée est semblable à l'ombre insubstantielle déposée dans l'esprit par la pensée de ce qui disparaît :

Et la brise du soir, en mourant sur la plage
Me rapportait tes chants prolongés sur les flots [2].

Qui ne sent que si le chant se prolonge ici, c'est par un mouvement essentiellement excentrique? La vibration du son se propage, mais en s'éloignant de l'auditeur. Pourtant la brise ramène l'écho du chant qui s'affaiblit. C'est donc comme s'il y avait deux voix, dont l'une se prolongeait dans le lointain, et dont l'autre venait mourir avec le vent au centre du champ perceptif. Telle est la singulière scission qu'on remarque dans la

1. La Semaine Sainte, *Méditations*, p. 271.
2. Ischia, *Nouvelles Méditations*, p. 26.

poésie de Lamartine. On dirait que l'être humain y est condamné à se séparer de deux façons distinctes de la réalité ambiante; d'une part en la laissant s'enfuir à l'horizon; et d'autre part en voyant expirer à ses pieds les formes qu'elle abandonne dans sa fuite. Amortissement du son, retrait de la vie sonore, adieu qui se confond avec le silence, et, en même temps, diminution correspondante de l'éclairage, pâlissement de la lumière :

Le soleil de nos jours pâlit dès son aurore;
Sur nos fronts languissants à peine il jette encore
Quelques rayons tremblants qui combattent la nuit [1]...

Très souvent le pâlissement et l'assourdissement se combinent :

« A la molle clarté de la voûte sereine
Nous chanterons ensemble assis sous le jasmin,
Jusqu'à l'heure où la lune, en glissant vers Misène,
Se perd en pâlissant dans les feux du matin. »
Elle chante, et sa voix par intervalle expire,
Et, des accords du luth plus faiblement frappés,
Les échos assoupis ne livrent au zéphyre
Que des soupirs mourants, de silence coupés [2].

Et la moitié du ciel pâlissait, et la brise
Défaillait dans la voile, immobile et sans voix,
Et les ombres couraient, et sous leur teinte grise
Tout sur le ciel et l'eau s'effaçait à la fois;
Et dans mon âme, aussi pâlissant à mesure,
Tous les bruits d'ici-bas tombaient avec le jour [3]...

Ce qui pâlit, ce qui se tait, ce qui tombe avec le jour,

1. L'Immortalité, *Méditations*, p. 142.
2. Ischia, *Nouvelles Méditations*, p. 27.
3. L'Occident, *Harmonies*, p. 134.

c'est chaque minute de l'existence. Personne n'éprouve de façon aussi répétée que Lamartine le sentiment de la durée comme d'un flot qui s'écoule : « Le temps m'échappe et fuit ! » — Mais en m'échappant, où fuit-il ? Il fuit loin du présent, loin de moi, dans le passé, dans l'espace. Phénomène universel ! Grand lieu commun de la poésie ! Qui n'a pas chanté cet effacement qui s'accomplit à la fois dans l'âme et dans l'étendue ? Mais personne, sinon Lamartine, n'a *commencé* par être un poète de l'effacement. L'on commence d'ordinaire par chanter ce qui apparaît tout autour de soi, au dehors, et qui, en apparaissant, fait aussi apparaître dans l'âme une vie correspondante. Le thème de la disparition vient après. Mais, chez Lamartine, il semble être là dès le début ; c'est le grand thème originel. Pour Lamartine, penser et chanter, c'est penser et chanter une réalité qui, *déjà* donnée, *commence* à être retirée. En d'autres termes, c'est seulement lorsque ce dont il jouit se trouve soustrait à son étreinte, que Lamartine secoue l'espèce de stupeur heureuse en laquelle il passerait volontiers la plupart de ses jours, et prend conscience d'un monde qui pour lui n'existe qu'à partir du moment où il est en danger de n'exister plus.

Aussi Lamartine est-il par excellence le poète d'une réalité qui se dissout. Cette dissolution du réel se manifeste en premier lieu par ce qu'on peut appeler l'ennuagement.

L'ennuagement est la métamorphose du monde en nuages. Aussitôt que les choses apparaissent chez Lamartine, elles s'embrument :

Déjà je vois la vie, à travers un nuage,
S'évanouir pour moi dans l'ombre du passé [1]...

1. Le Vallon, *Méditations*, p. 151.

Comme la cause précède la conséquence, l'ennuagement précède l'évanouissement. Vue à travers un nuage, la vie elle-même devient nuage. Elle perd sa solidité. Elle se change en une espèce d'ouate. Rien de plus frappant chez Lamartine que le manque de consistance révélé par les objets du monde extérieur. A l'instant où le poète les découvre, on dirait qu'ils ont déjà subi un premier processus de désagrégation qui les a fait passer à l'état liquide. Les voici prêts à se muer en vapeur. Cette vaporisation incessamment renouvelée de l'univers lamartinien et de tout ce qu'il comprend, pourrait faire songer à la non moins fameuse vaporisation baudelairienne. Mais les deux phénomènes n'ont que des similitudes superficielles. Chez Baudelaire, la vaporisation est causée par la transformation des formes perceptibles en une infinité de gouttelettes dont chacune est un miroir et un prisme; de sorte que l'évanouissement des choses s'accomplit dans l'intensification magique de la lumière, la multiplication des couleurs et le poudroiement de mille particules irisées. Mais il en va tout différemment chez Lamartine. La vaporisation est plutôt chez lui une gazéification qu'une pulvérisation. Ou plutôt, s'il y a pulvérisation, elle est moins cristalline et miroitante que floconneuse. Elle n'est pas un état, si transitoire qu'il soit. Elle est le mouvement par lequel les choses se hâtent vers leur dissolution; comparable au flot dont la poussière croulante

En flocons de lumière
Roule et disperse au loin tous ces fragments du jour [1].

La fragmentation chez Lamartine n'a donc pas pour effet la substitution d'une multitude de fragments distincts à l'entité morcelée. La substance première ne

1. Hymne du matin, *Harmonies*, p. 55.

se désintègre pas en éclats aux arêtes vives. Bien au contraire, on a le sentiment d'une décomposition presque imperceptible, d'une désagrégation pareille à l'effilochement des nuages. Chaque forme, de moins en moins précise, semble être livrée à un élément qui l'use ou qui la ronge, qui la déchire lambeau par lambeau, lui enlevant le détail de ses contours et la laissant sans caractéristique reconnaissable. Parlant du monde d'Ossian, auquel le sien ressemble si fort, Lamartine écrit : « Je m'en assimilai involontairement le vague, la rêverie, l'anéantissement dans la contemplation, le regard fixe sur des apparitions confuses dans le lointain. C'était pour moi une mer après le naufrage, sur laquelle flottent, à la lueur de la lune, quelques débris ; où l'on entrevoit quelques figures de jeunes filles élevant leurs bras blancs, déroulant leurs cheveux humides sur l'écume des vagues ; où l'on distingue des voix plaintives entrecoupées du mugissement des flots contre l'écueil. » Et il ajoute, parlant maintenant plus particulièrement de lui-même : « C'est le livre non écrit de la rêverie, dont les pages sont couvertes de caractères énigmatiques et flottants avec lesquels l'imagination fait et défait ses propres poèmes, comme l'œil rêveur avec les nuées fait et défait ses paysages [1]. »

Comme le livre mythique de la rêverie, le poème lamartinien est fait de débris et de nuées, vagues figures livrées aux fluctuations d'un monde aquatique et brumeux. Monde qui rapidement se défait, soit qu'il se trouve recouvert par l'élément liquide ou par la brume, soit qu'en se retirant le brouillard ou les eaux emportent avec eux les formes qui semblaient y flotter. Ainsi, chez Lamartine, tout fléchit, s'amollit, se dénoue ou rentre dans l'élément qui l'enveloppe. Tout se dérobe sous l'épaisseur des voiles ou dans l'absence des formes. Tout

1. Méditations, Préface de 1849, p. 44.

surtout se brouille. Bien loin d'aboutir à la multiplication du réel, la dissolution des choses a pour effet la réduction de celles-ci à l'unité. Unité, bien entendu, aussi différente que possible de l'unité néo-platonicienne, et qui a pour principe, non comme chez Amiel la concentration de toutes les virtualités dans la monade, mais au contraire l'absorption de celles-ci dans une masse universelle, absolument indifférenciée. Aussi, quelque distincts que puissent être les phénomènes auditifs ou visuels dont Lamartine commence par faire la description minutieuse, les voyons-nous perdre presque aussitôt leur individualité propre, pour participer à un mouvement sonore ou lumineux infiniment plus vaste et plus imprécis qu'eux-mêmes, où bientôt ils se diluent comme une goutte de vin dans la mer. — En voici deux exemples.

Le premier, concernant la lumière, décrit un lever de soleil :

« A mesure que le jour monte, l'éclat distinct et la couleur azurée ou enflammée de chacune de ces barres lumineuses *diminue* et *se fond* dans la *lueur générale* de l'atmosphère ; et la lune qui était suspendue sur nos têtes, rose encore et couleur de feu, *s'efface*, prend une teinte nacrée et *s'enfonce dans la profondeur du ciel*, comme un disque d'argent dont la couleur *pâlit* à mesure qu'il s'enfonce dans une eau profonde [1]. »

Le second est relatif au son et reproduit la rumeur d'une ville :

« Tous ces bruits, *affaiblis* déjà par l'heure avancée..., *se fondaient par instant dans un seul bourdonnement sourd et indécis*, et formaient comme une harmonieuse musique où les bruits humains, la respiration étouffée d'une

1. *Voyage en Orient*, t. I, p. 339.

grande ville qui s'endort, *se mêlaient, sans qu'on pût les distinguer*, avec les bruits de la nature, le retentissement lointain des vagues et les bouffées de vent qui courbaient les cimes aiguës des cyprès [1]. »

Lueur générale de l'atmosphère, bourdonnement de toute une ville, presque toujours l'on voit apparaître chez Lamartine quelque vaste entité confuse, qui, surgissant par-delà les manifestations multiples des phénomènes sensibles, ouvre largement son sein pour les accueillir, pour leur faire place et les unifier en les transformant en une substance de même nature qu'elle-même. Tout, dès lors, se fond et se confond en une seule masse, tout se laisse rapidement identifier avec un ensemble à la fois indistinct et homogène. Un instant avant qu'elles ne disparaissent, l'on peut voir encore se détacher contre le fond où elles vont se perdre, les formes condamnées. Quelque caractéristique dernière permet de les reconnaître, tels ces débris que Lamartine voyait flotter sur les eaux. Car c'est bien en effet à une espèce de flottaison suprême que nous assistons :

Et devant mes regards flottent à l'aventure,
Avec des pans de ciel, des lambeaux de nature [2] !

Détachées, en lambeaux, déjà inconsistantes et changeant de figure, les formes qui surnagent ont l'air d'être supportées par l'espace comme des pétales glissant à la surface de l'eau. Mais un souffle les entraîne, leur navigation aérienne les éloigne de plus en plus du regard, et leurs contours finissent par s'estomper dans quelque grisaille, pour se confondre avec l'immensité ambiante à la ligne même de l'horizon.

1. *Id.*, t. II, p. 175.
2. Ressouvenir du Lac Léman, *Méditations*, p. 204.

S'abolissant à l'horizon, les formes ne laissent plus subsister que l'horizon. Jamais, chez Lamartine, le regard ne se pose avant qu'il n'ait atteint cette zone de brume absorbante, où se consument les formes, et qui constitue la bordure de l'unique paysage que le poète décrive. Si, en premier lieu, tout près de soi, il est possible de relever une foule de détails précis qui gonflent la description, il suffit, au contraire, comme il en va invariablement chez Lamartine, que l'œil se porte de plus en plus loin, pour qu'il perçoive de moins en moins de choses et voie les dernières qui subsistent se fondre à la limite dans l'horizon. De ce mouvement centrifuge et purement négatif, où il s'agit de se débarrasser de toutes formes en cours de route, on peut trouver des douzaines d'exemples chez Lamartine.

En voici quelques-uns :

« Le soir, la lune flottait avec ses éclaboussures de clartés sur les ondes tièdes de la rivière. L'astre rêveur ouvrait, à l'extrémité du lit de la Seine, des avenues lumineuses et des perspectives fantastiques *où l'œil allait se perdre dans des paysages de vapeur et d'ombre* [1]. »

« A ma gauche, la vallée, en descendant vers les rives de la mer, s'élargit et présente au regard les flancs de ses collines, plus boisées et plus cultivées; son fleuve serpente entre des mamelons couronnés de monastères et de villages. *Plus loin,* les palmiers de la plaine élèvent, derrière des collines basses d'oliviers, leurs panaches de vert jaune, et entrecoupent la longue ligne de sable doré qui borde la mer. *Le regard va se perdre enfin dans un lointain indécis,* entre le ciel et les vagues [2]. »

Mais la plus belle phrase est peut-être celle-ci, sur les temples de Balbek :

1. *Raphaël,* p. 62.
2. Voyage en Orient, t. II, p. 95.

« Les grands temples étaient devant nous comme des statues sur leur piédestal; le soleil les frappait d'un dernier rayon, qui *se retirait lentement d'une colonne à l'autre, comme les ombres d'une lampe que le prêtre emporte au fond du sanctuaire*[1]. »

Image admirable, une des plus pures qu'on puisse trouver sous la plume de Lamartine, parce qu'elle exprime très exactement ce qu'il y a d'essentiel chez lui, le mouvement par lequel toute image vogue vers l'absence, comme le jour se hâte vers la nuit. Telle est bien la pensée, ou, si le mot est trop fort, l'expérience fondamentale du poète, celle du retrait, de l'engouffrement graduel de tout ce qui est et a forme, dans l'immense entité négative de l'informité. Un schéma invariable préside à ces descriptions. D'abord, en un essor léger, le regard du poète s'en va de forme en forme. Mais nulle part il ne se complaît ou s'attarde. L'élan par lequel il se porte à la rencontre du monde extérieur, est moins le rayonnement régulier et progressif d'un mouvement de conquête, qu'une diffusion semblable à un mouvement de fuite. Rien ici qui ressemble à l'action d'un centre prenant possession de l'étendue. A mesure qu'elle se déplace excentriquement vers l'horizon périphérique, l'attention du poète se détourne si complètement du lieu d'où elle émane, que la contemplation apparaît chez lui non pas tant un agrandissement de la zone embrassée par le regard, qu'une évacuation des territoires successivement saisis et abandonnés par lui. En sorte que l'ensemble du champ de vision est comparable à un cercle dont la circonférence augmente sans cesse, mais de telle façon que paraît toujours plus vaste et plus visible l'espèce de *no man's land* qui la sépare du

1. *Id.*, p. 36 et Méditations, Préface de 1834, p. 56.

centre. De ce recul indéfini de la pensée vague il n'est pas d'exemple plus frappant que le texte suivant, tiré du *Voyage en Orient*. On y distingue avec une netteté particulière les différentes étapes parcourues par le regard lamartinien, avant d'aboutir à la vaporisation finale de toutes formes et à la centrifugalité absolue d'un horizon, au-delà duquel il semble que l'univers s'enfuit :

« A mes pieds, la vallée de Josaphat s'étendait comme un vaste sépulcre; le Cédron tari la sillonnait d'une déchirure blanchâtre...; un peu sur la droite, la colline des Oliviers s'affaissait, et laissait, entre les chaînes éparses des cônes volcaniques des montagnes nues de Jéricho et de Saint-Saba, *l'horizon s'étendre et se prolonger* comme une avenue lumineuse entre des cimes de cyprès inégaux; le regard s'y jetait de lui-même, attiré par l'éclat azuré et plombé de la mer Morte, qui luisait au pied des degrés de ces montagnes, et, derrière, la chaîne bleue des montagnes de l'Arabie Pétrée bornait l'horizon. Mais borner n'est pas le mot, car ces montagnes semblaient transparentes comme le cristal, et l'on voyait ou l'on croyait voir *au-delà un horizon vague et indéfini s'étendre encore* et *nager dans les vapeurs ambiantes* d'un air teint de pourpre et de céruse [1]. »

Comment parler encore ici d'une *ligne* d'horizon? De même qu'à l'intérieur de cette ligne toutes choses ont tendance à perdre leurs contours et à se fondre les unes dans les autres, voici que maintenant le tracé même de la ligne d'horizon se trouble et qu'on ne sait plus si ce qu'on y entrevoit appartient au monde de la terre ou à celui de l'espace.

1. *Voyage en Orient*, t. I, pp. 409-410 et *Méditations*, Préface de 1834, p. 44.

II

Pourtant le soir qui tombe a des langueurs sereines
Que la fin donne à tout, aux bonheurs comme aux peines...
Cette heure a pour nos sens des impressions douces
Comme des pas muets qui marchent sur des mousses :
C'est l'amère douceur du baiser des adieux.
De l'air plus transparent le cristal est limpide,
Des monts vaporisés l'azur vague et liquide
S'y fond avec l'azur des cieux [1].

De l'assourdissement des bruits à l'unification des teintes, tout participe ici encore au même phénomène d'identification dans la vaporisation. Ce serait une erreur, cependant, d'imaginer que les monts se confondent avec le ciel pour la simple raison qu'ils deviennent de même couleur. D'abord ce qui semble vaguement suggéré par le texte, c'est que les monts lointains, situés tout au fond de la perspective, sont comme un dernier vestige de la terre, progressivement ensevelie dans l'ombre, de sorte que c'est la terre elle-même, ou plutôt ce qui subsiste d'elle, qui va s'unir dans la distance avec l'air azuré. Mais ce n'est pas encore assez dire, et l'identité des couleurs doit être prise ici pour l'indice d'une identité plus générale, qui est une identité de substance. Si la terre ne se distingue plus finalement du ciel, si elle prend comme lui une teinte proprement céleste et aérienne, c'est qu'elle-même, tout au bout du regard, est devenue aussi quelque chose de céleste et d'aérien. Ainsi apparaît clairement la raison décisive du phénomène de vaporisation chez Lamartine. Il a pour fin expresse de spiritualiser le monde ambiant. Un monde vaporisé est un monde dématérialisé. Quand l'opération a réussi, quand l'alchi-

1. La Vigne et la Maison, *Recueillements*, p. 297.

mie du poète a suffisamment éthéré les formes et marié les couleurs, plus rien ne s'oppose à l'identification de la réalité visible avec l'étendue infinie au creux de laquelle elle repose. D'un bout à l'autre, depuis le point à partir duquel rayonne le regard du spectateur, jusqu'à la zone indécise qu'il atteint, où la terre devient ciel et le ciel vapeur, tout est maintenant de même nature. Terre et ciel, ce qu'ils supportent ou contiennent, avec la prodigieuse variété des choses de la création, semblent s'être fondus en une continuité homogène, semblable à la surface d'un lac ou à une atmosphère clarifiée de toute fumée. De la même façon qu'il y a chez Lamartine un repos initial, mais encore terrestre, qui est la langueur de l'âme laissant s'apaiser en elle le trouble causé par les jouissances sensibles, il y a chez lui aussi, mais plus tardivement, un repos second, plus élevé, plus serein, qui est la quiétude de l'âme libérée des sens, libérée des formes, et atteignant, par un dépouillement réalisé avec une facilité étrange, à la conscience d'un monde si épuré de toute matière qu'il ne diffère plus en rien de la pureté de l'espace. Chez Lamartine, la vaporisation n'a pas d'autre but : elle réduit le monde à l'espace. Espace qui apparaît finalement comme la réalité unique, omniprésente, omniforme et omnisubstantielle, à laquelle aboutissent, comme les fleuves à la mer, les mille cogitations de la poésie. La poésie découvre l'espace; bien plus, elle transforme tout en espace. Tout ce qu'elle sent, tout ce qu'elle pense, tout ce qu'elle imagine, tout ce qu'elle chante, devient espace.

La volatilisation lamartinienne n'opère donc pas seulement sur les formes concrètes de la création. Elle est, au fond, si efficace, si universelle et si contagieuse qu'elle infecte même les mots qui en donnent l'équivalent. Lorsque Maurice Blanchot, par exemple, assure que tout langage remplace la présence par l'absence

en substituant l'abstraction à la réalité, il ne songe pas au cas extrême de Lamartine. Chez celui-ci, en effet, la transformation du réel en irréel ne s'arrête pas là. L'amortissement des sons, le pâlissement de la lumière, le retrait des choses, l'indistinction grandissante des contours, tous ces phénomènes au moyen desquels, comme on l'a vu, les réalités concrètes se métamorphosent chez Lamartine en leurs reflets idéaux, en leur images verbales, tout cela poursuit au cœur même des images et du flux verbal qui les expriment, son sourd travail de détérioration. De sorte que l'on peut dire que, chez Lamartine, non seulement le monde des choses réelles est aboli par la magie négative de l'écriture, mais que le monde de la parole est lui aussi gravement affecté. L'assourdissement, le pâlissement deviennent un assourdissement et un pâlissement du langage lui-même. Ce qui est flou à présent, ce n'est plus simplement l'univers imaginé par Lamartine, c'est l'univers de la parole de Lamartine. Parole qui dépouillée peu à peu de tout ce qu'elle pouvait conserver encore de distinct, devient en fin de compte le langage le plus vague qui soit : sorte de longue modulation, dont l'harmonie n'est pas faite d'éléments indépendants, liés entre eux par une mesure, mais du déroulement d'une même trame sonore, qui, comme la couleur générale de certains fonds de tableaux, s'étale et s'étire de toutes parts, pour donner la surface la plus lisse et la plus indéfinie possible à la continuité de l'espace verbal.

(A suivre)

GEORGES POULET

FRENCH LINE

Le quai s'allonge, grisâtre, aux couleurs de la mer et du ciel, en cette matinée d'octobre. Les docks et les entrepôts dissimulent une ville où personne ne s'arrête. Au sortir du train, les passagers s'embarquent. Des mouettes s'approchent parfois, comme pour hâter le départ.

Antoine Tellier a été guidé vers sa cabine et y attend le porteur. Il s'assied dans l'unique fauteuil et aperçoit dans la glace son large crâne que le coiffeur a exagérément tondu, en laissant sur le front une sorte de frange un peu ridicule. Avec son nez fort et le teint brun hérité des vacances, il a un air robuste, un air de fermier moderne. Ses lèvres, assez épaisses, demeurent serrées l'une contre l'autre. Sa physionomie doit tout à ses yeux de forestier. Trop grand, il est heureux de ne pas être debout; il a l'impression d'être dispensé de gesticuler et se replie.

La répartition équitable des armoires étroites, des tiroirs et même des boutons électriques lui agrée. Il se réjouit d'avoir une couchette normale mais supérieure, comme l'École qu'il a préparée, et songe à contempler l'océan par le hublot afin de mieux penser : il vient de terminer une licence ès lettres. Il n'ignore pas que dans cet espace sévèrement limité revivra le souvenir d'Hélène : il vient d'aimer, avec la violence de ceux qui n'en ont pas l'habitude. Les teintes brunes des couvrelits et des rideaux, s'harmonisant avec le bois verni, lui rappellent la bibliothèque, plus sombre, du profes-

seur Verdier, ce lieu où il a fait tant de découvertes — dangereuses lorsqu'il ne s'agissait plus de livres mais d'une femme.

Il lui faudra se ménager des heures de solitude au cours de la traversée.

Une fois en possession de sa valise, il range avec un soin de novice son plus récent costume, non sans évoquer le chandail noir qu'il portait dans les environs du jardin du Luxembourg. Pour le moment, il est vêtu simplement d'un pantalon de flanelle grise et d'une veste de tweed bordeaux qui lui fait des épaules trop larges. Il a jugé cet ensemble convenable pour suivre les cours de Yale, où il devrait être déjà depuis trois semaines, si des problèmes familiaux ne l'avaient retardé.

Grimpé sur son échelle, il baisse le panier de métal qui lui servira de table de chevet et y dépose un livre intitulé « Regards ».

*

La famille, l'amitié et la patrie sont à l'honneur sur le pont supérieur où des vagues de musique folklorique déferlent en faisant naître des sentiments conservateurs. Le paquebot s'écarte lentement du quai.

Ceux qui restent agitent leur mouchoir et saluent ce qu'ils ne vivront pas.

Malgré ses prétentions à l'indifférence, Antoine Tellier aimerait retrouver cette voyageuse d'une vingtaine d'années aux cheveux fauves qu'il a croisée, peu de temps après avoir quitté Paris, dans le couloir du wagon et dont les yeux se sont levés vers lui un instant, laissant deviner d'abondantes sources de finesse, de réserve et de chaleur.

Rien d'autre qu'un bref échange de vues.

Tout y a été dit, cependant, puisque rien n'y a été dit. Les velléités sentimentales, impossibles à écarter entièrement même lorsqu'elles sont contraires au carac-

tère et à l'état d'esprit, s'y sont manifestées, mais n'ont guère compté auprès d'une intuition qui donnait tout son prix à cette fugitive rencontre : celle d'un ensemble de qualités jugées rares. L'émotion dominante n'est pas née d'un désir, mais d'une idée; elle s'est dégagée, sans la moindre hésitation, du plaisir traditionnel que procure le charme d'une femme; elle a été compatible avec le mépris, dû à une récente souffrance, que peuvent inspirer les distractions les plus répandues; étoffée d'objectivité, elle a eu la force d'un jugement et le droit qu'elle a reconnu est le droit à l'admiration.

L'admirable, la voici enfin, penchée sur la rambarde, sans que personne l'admire. Le vent l'a décoiffée pour brouiller la finesse des traits de son visage que l'on aperçoit à peine sous de longues mêches qui se tordent et se mêlent comme des algues. Elle est dressée sur la pointe des pieds, le creux de ses genoux découverts — par étourderie d'écolière que de vieux marins emmènent dans leur barque. Son imperméable prouve qu'elle n'est pas insignifiante : dans ce vêtement uniforme, elle ne peut tricher et ne conserve pour plaire que la sveltesse de son corps, l'ensemble de ces dons qui se manifestent à l'occasion du moindre geste, surtout lorsqu'il pleut, lorsqu'il fait froid.

Antoine Tellier la regarde. Il ne souhaite pas faire connaissance d'une autre façon, peu habile à engager une conversation, plus à l'aise avec les héroïnes de roman qu'avec les passagères de la Transat, plus audacieux dans ses discussions sur les révolutions passées et futures que dans ses entreprises quotidiennes. D'ailleurs ce qu'il voit à présent n'a rien d'extraordinaire et ne justifierait pas un effort anormal. Ces mollets allègrement dessinés pourraient être ceux d'une jolie vendeuse montée sur un escabeau pour attraper un carton. Le feuillage mouvant de cette chevelure automnale

a une beauté accessible au premier venu. Cette jeune voyageuse a retrouvé l'incognito, alors que dans le train, par mégarde, elle s'était nommée, avouant son appartenance à une ancienne noblesse. Elle est devenue lointaine, à l'horizon de l'imagination.

Ses paupières se sont baissées.

Comme si elle se méfiait désormais, elle prend soin de tourner le dos à tout le monde. Les bras croisés, le col relevé, elle demeure longtemps immobile. Peut-être s'abandonne-t-elle à cette torpeur qui saisit le triste touriste lorsque s'éloignent les côtes de son pays. Elle a du moins le bon goût de rester seule.

Las d'observer ainsi une inconnue, Antoine Tellier entreprend le tour du pont. Avant qu'il n'arrive à sa hauteur, elle se retourne instinctivement et leurs yeux s'ouvrent encore une fois à une étrange lumière. Il la retrouve. Sans se réfugier dans les attitudes toutes faites ou les airs distants, elle a ébauché un mouvement de la main vers la tempe. Elle prend cet échange de regards comme il vient, parce qu'il est aussi naturel que le vent qui la dépeigne et que, malgré sa violence, il n'en restera rien sans doute qu'un souvenir peut-être et le calme.

*

Au fil de l'eau et des jours, les habitudes des passagers s'instaurent. Il y a surtout des émigrants, gens raisonnables, épris de sécurité et non plus d'aventure. La mer est bonne, mais il fait froid et Antoine Tellier n'a pas le pied marin. Dans l'une des galeries couvertes et vitrées, il a loué une chaise-longue et ne la quitte guère. A bâbord, il est flanqué d'un pasteur à qui l'océan donne des pensées nécessairement pieuses. Sa voisine de tribord le croit timide et veut le présenter à plusieurs jeunes filles laides. Il partage sa cabine avec un ancien colonel. Dans la salle à manger, il se

trouve à la table de deux bretonnes et d'un adolescent presque bachelier. Il estime désobligeant à son égard que des bretonnes et des lycéens voyagent.

Souvent, le soir, en admirant les noyades du soleil, Antoine Tellier cesse de lire et s'abandonne à l'amertume des regrets. Il revit l'histoire qui a commencé deux ans plus tôt et vient à peine de se terminer.

Il rendait alors visite presque chaque semaine à son ex-professeur d'hypokhâgne, dans cet appartement de la place des Vosges qui sentait un peu la poussière et le tabac, mais où l'on était bien pour parler. Avec ses sourcils en désordre, son large front dégarni et les touffes grises qui entouraient son crâne, Verdier ressemblait à un boucanier et ses élèves l'avaient surnommé « le capitaine au long cours ». Assis dans une bergère verdâtre ou se levant parfois pour aller à sa fenêtre contempler la ligne des façades Louis XIII, la pipe à la bouche ou un bouquin entre les mains, il improvisait tout ce qu'il aurait pu écrire s'il n'avait prétendu que la philosophie ne s'écrit pas. Ce n'était pas un homme de bibliothèque. Il aimait boire. Il avait parcouru l'Extrême-Orient. Il avait cueilli beaucoup de femmes. Une restait, bien plus jeune que lui : Hélène.

A trente ans, Hélène avait le teint d'une adolescente et rougissait facilement. Elle accentuait son type un peu slave de blonde au corps ensoleillé en se coiffant avec des nattes qu'elle enroulait derrière la tête. Ses dons multiples étaient jusqu'aux derniers, ceux que les doigts défendent, voués à Verdier. Elle savait être belle pour lui, l'écouter, l'aimer.

Il lui arrivait de jouer de la guitare et de chanter dans une boîte du Marais où Antoine Tellier venait l'entendre. Il était chargé de la raccompagner jusqu'à la place des Vosges lorsqu'elle était seule. Ces retours dans la nuit l'entraînaient par des chemins inconnus de lui et avaient de longues résonances. Il dissimulait

l'amour sous l'admiration, plus doué pour l'une que pour l'autre. Toute prétention au bonheur lui aurait paru si absurde qu'il était heureux, aux prises avec des sentiments confus.

Au grand jour, sans la complicité des vieilles rues obscures et des arcades, tout changea, dès le premier tête-à-tête qu'il fallut cependant attendre longtemps. Verdier subitement parti pour un bref voyage en province, Hélène seule dans l'appartement, l'équilibre parfait des derniers mois s'écroula. De protégée, Hélène devint tout à coup protectrice et d'admiratrice, admirée. La jeunesse l'emporta sur l'expérience et le plaisir sur la ferveur. La première bribe d'espoir avait suffi à tout entraîner, en une soirée, dans la chambre même du maître, trompé, mais cher et redoutable.

Lorsqu'ils reprirent conscience, ils n'eurent pas un instant l'idée de rien cacher. Antoine Tellier voulait être le premier à faire cette confession. Hélène s'y opposa, convaincue qu'elle trouverait des mots moins maladroits. Ce fut inutile. Verdier, à son retour, dit simplement :

— Je vieillis.

Les grandes vacances arrivaient. Ils les passèrent ensemble tous les trois, refusant d'admettre la bizarrerie de cette situation. L'amitié de Verdier pour ses compagnons semblait avoir redoublé. Loin de leur adresser le moindre reproche, il avait réussi à les convaincre qu'ils n'avaient rien à se reprocher. Il ne leur interdisait rien. L'automne venu, Hélène regrettait déjà. Les projets de séjour aux États-Unis naquirent alors dans l'esprit d'Antoine Tellier. Peu à peu, la tentation devint de plus en plus forte de revenir au point de départ.

Le 12 juillet dernier, Verdier a épousé Hélène.

Sur sa chaise-longue, Antoine Tellier se sent à l'aise pour penser à ces choses. A part le travail qu'il

a emporté et ce livre peu connu intitulé « Regards », rien d'autre ne le préoccupe. Pourtant il est allé se pencher sur la place laissée vide un matin par la jeune fille aux cheveux fauves, afin de lire en son absence, sur le dossier, l'étiquette qui porte ce nom : mademoiselle Favier.

Il se garde bien de lui parler, ce qui devient d'ailleurs de plus en plus difficile à mesure que s'éloignent les premiers moments où tout le monde est censé faire connaissance au gré des sympathies. Souvent il la contemple, lorsque ses promenades le conduisent auprès d'elle, sans lui sourire, sans trop savoir quelle expression prendre, avec la crainte de paraître stupide et le désir passionné de voir la couleur de ses yeux et de sentir en lui la chaleur qu'ils éveillent.

Sur le bateau, elle est la seule personne qui l'intéresse et l'attire. Aussi s'en écarte-t-il. Il fuit même les hasards qui les rapprocheraient et lorsque le commissaire du bord a fait allusion devant lui à une charmante fille aux cheveux dorés, il a mis la conversation sur les États-Unis.

C'est un caractère compliqué.

Parfois, cependant, il se lasse de la solitude, ignorant ce qui l'attend, sachant ce qu'il laisse bien déchiré de lui-même. Il se confie alors imaginairement à la passagère aux regards. Le silence est une forme achevée de confidence.

Allongée, ayant fermé les yeux, les rouvrant soudain, elle l'a surpris debout près d'elle et a rougi, de mécontentement ou de trouble. Il est parti aussitôt.

*

Le deck-steward arrange, sans doute avec quelque plaisir, la couverture à larges raies bleues et vertes sur les jambes de Françoise Favier et lui demande si

elle désire encore une tasse de bouillon. Elle accepte et, cherchant à prolonger le plus possible ce goût qu'elle aime dans sa bouche, reprend peu à peu ses pensées familières; comme les branches, sous un vent tiède, s'inclinent puis se redressent d'un mouvement toujours nouveau.

Sarosh est reparti pour l'Inde.

Depuis longtemps, elle avait essayé de se dégager du conformisme tout en restant conformiste. Sarosh a répondu à ce besoin. Elle l'a rencontré dans une réception. Avec son visage bronzé et ses yeux sombres, avec cet abord à la fois timide et princier, il tranchait sur la foule des cloportes bien élevés. Elle a cru qu'il se sentait perdu, qu'il ne trouverait rien à lui dire, et elle l'a emmené au buffet, répondant à peine aux gens qui s'apprêtaient à les suivre. Outre la courtoisie de ses manières, elle a découvert quelques traits de son caractère. L'assurance tranquille propre à l'héritier d'un siège de naissance au parlement de la Nouvelle Delhi. La curiosité d'un étudiant d'Oxford venu pour une année à Paris. Le goût d'une vie intérieure différente.

Lorsqu'il lui a proposé de la raccompagner, elle a accepté, malgré ce qui avait été convenu avec une autre personne. Lorsqu'il a suggéré de boire quelque chose, elle a dit oui, croyant qu'il l'emmenait dans un de ces endroits où les étrangers dépensent des sommes fabuleuses. Il l'a conduite dans un bar sans éclat où ils étaient presque seuls. Alors, elle a craint qu'il ne se jetât sur elle ou, au contraire, ne lui fît une cour exotique à l'aide de compliments évanescents. Il ne lui a demandé rien de plus que de déjeuner avec elle le lendemain.

Pendant quelques semaines, les choses les plus insignifiantes ont tenu de l'enchantement. Françoise Favier a passé presque tout son temps dans l'appartement sous-loué par Sarosh au dernier étage d'un

immeuble d'où la vue s'étendait sur tout Paris. Ne se reconnaissant plus elle-même, s'étant complètement oubliée, elle s'est abandonnée au présent sans jamais s'inquiéter de l'avenir, aimant un homme fastueux et pourtant vulnérable. Avec lui, elle a été dépaysée, ne suivant aucun chemin tracé, en marge de tout ce à quoi on l'avait préparée, de tout ce qu'elle avait attendu. Elle a vu les gens qu'il acceptait de voir, s'est vêtue de saris, a découvert la grandeur de l'Inde, fait des projets de départ et passé des heures seule au musée Guimet, s'initiant à l'art dravidien comme à des pratiques amoureuses.

Tout s'est éteint peu à peu, au bout de quelques mois. Le père de Françoise Favier, sans faire aucun éclat, avait guetté avec inquiétude l'évolution des événements; il l'a insensiblement reprise en main et, pour achever de lui changer les idées, l'a envoyée aux États-Unis rendre visite à des cousins.

Voilà à quoi elle songe tandis que la tasse vide tourne lentement entre ses doigts sans bague. Elle n'en a rien dit aux dames mûres qui partagent sa cabine et rentrent tard, toujours très gaies. Elle leur sourit beaucoup, mais ne se livre aucunement à leur curiosité. La seule personne avec qui elle éprouve un peu de plaisir à bavarder est la femme de chambre, fière de son village où elle espère se retirer bientôt.

Françoise Favier aime retrouver sa couchette, s'y sentir serrée, y jouer un peu avec sa tristesse et les projets indistincts qui renaissent déjà, jusqu'au sommeil. Souvent elle se couche tôt, comme dans son vieux pensionnat. Mais elle n'est pas austère, accepte les invitations et aide l'adjoint du commissaire à organiser diverses réjouissances. Les séducteurs sur le retour, pour qui l'océan Atlantique est un lieu de prédilection, n'ont pas manqué de la remarquer. Il en est venu deux ou trois, argentés de cheveux surtout, le profil plein

de distinction, qui lui ont fait de nombreux compliments sur la finesse de sa taille, de ses chevilles et de son intelligence. Elle aime danser et ne s'en prive pas vers cinq heures. Elle peut être aimable avec des partenaires de bridge ou accompagner un fonctionnaire de l'O.N.U. au cinéma.

Il lui manque de parler au rythme de la mer paisible à quelqu'un de proche. Il lui arrive d'en vouloir un peu à ce solitaire, Tellier, dont elle a lu le nom sur la chaise-longue, de rompre son isolement pour une jeune Américaine à qui il pose de nombreuses questions sur Yale.

Qu'ils sont étranges, ces regards parfois échangés !

*

Très tôt, le matin de l'arrivée, Antoine Tellier se rend à l'avant du navire et aperçoit en même temps Françoise Favier et New-York.

D'un pont inférieur, la jeune voyageuse contemple le portail gigantesque d'une rue qui s'éloigne entre les gratte-ciel, ouverte perpendiculairement à une autoroute suspendue où roulent des voitures. Le silence semble fait de bruits que l'on n'entend pas. Quelquefois un coup d'avertisseur le déchire, dans une langue étrangère.

Antoine Tellier descend un escalier étroit et va se mettre non loin de son amie inconnue. Tous deux affectent de ne pas se voir, mais sont là ensemble, devant cette ville surprenante dont la découverte commune crée entre eux un lien nouveau qui ne sera jamais rendu concret. Ils souhaitent se taire jusqu'au bout. Ce qui n'est pas vécu leur plaît.

C'est vers un continent qu'ils tournent leurs regards.

JEAN-PAUL DELAMOTTE

JOURNALIERS

VII

C'est se mal conduire avec les gens que de trop aimer quelqu'un, ce que je fais depuis quelque temps avec X que je traite en moi comme une divinité. Le ramener et mon sentiment à de justes proportions, l'expérience que j'ai d'un passé riche en de semblables rencontres doit me servir, pour que je ne renonce pas à une déjà longue sagesse.

Me souvenir que tout le temps que l'on est au monde, on est exposé à vivre et à mourir ignominieusement. Rien ne doit être admis à mon âge qui ternisse « une gloire intérieure » aussi chèrement acquise.

Ma gloire intérieure ! voilà les trois mots qui, seuls, auront le pouvoir de m'empêcher de rien accueillir qui me replonge dans la nuit des sens.

Les dons de certaines gens sont fascinants. Un jeune peintre à qui je présente une photographie où je ne vois que du noir et du blanc devine que mon pull-over était rouge. Et il ne se trompe pas.

Quand je prends le soir dans un placard mon vêtement de nuit pour m'en revêtir et que j'y range mon vêtement de jour, je pense au mouvement inverse que je ferai le lendemain et aussitôt ma notion du temps est brouillée. Il me semble que le geste que je ferai le lendemain matin est déjà impliqué dans celui de ce soir, que tout

est révolu en réalité, que tout n'est successif que subjectivement, qu'il n'y a de passé et d'avenir qu'illusoirement, parce que nous ne sommes pas organisés pour percevoir l'éternel, le permanent tout d'un coup, que nous prenons alternativement ce qui est depuis toujours donné, accompli. Un instant, j'éprouve par anticipation comme passé le geste que je ferai le lendemain. Il en résulte un grand trouble.

Quand je me trouve le matin devant mon lit défait, pour le refaire, j'hésite et je m'y mets. Le drap jeté, quand j'en ai replié le premier coin sous le matelas, tout le reste s'ensuit comme par enchantement, comme sans les avoir comptés, au haut de la hampe du rosier, se succèdent, en s'étageant, sépales, pétales, étamines et pistils. Les couvertures s'enveloppent, se développent à merci et je puis m'asseoir à ma table pour méditer, après la cérémonie.

Les simples sont seuls capables de certaines méprises qui rejoignent la malice ou la dérision.

Les mois de juillet et d'août à Paris ressemblent aux limbes. On ne vit pas et l'on n'est pas mort. Je me fais l'effet parfois d'une larve informe et sans désir, qui s'étend, se redresse, aspire, expire (c'est respirer), s'étire, voudrait bien se volatiliser, passe du feu à l'eau, mange sans appétit, s'assoupit sans dormir, vit sans vivre, meurt sans mourir. Comme il serait mieux d'en finir avec ces éléments dont on se sent, malgré soi, le prisonnier.

La foi est-elle une tournure d'esprit, une habitude, une attitude devenue nécessaire, parce qu'elle a été contractée dès l'enfance, une seconde nature en somme dont on ne peut plus se délivrer ?

Nous disions hier, Dermenghem et moi, que rien ne pouvait rien en nous ni hors de nous contre la foi.

L'état d'âme de la femme d'Émile est aussi définitive et immuable que la nôtre et tout l'opposé. Depuis toujours, elle ne permet pas à Dieu d'exister, parce que, pour elle, la notion d'un Dieu tout-puissant et infiniment bon est incompatible avec la souffrance dont nous sommes les témoins et les victimes.

Reste à décider, d'elle ou de nous deux, qui a la vue courte.

Quand j'attends un bonheur, j'en éloigne le plus possible l'échéance, pour me le promettre longtemps; pourquoi ne pas le projeter dans l'éternel, au cœur de l'infini, en y renonçant.

Il y a cependant un mois pour traire la chèvre, un autre pour cueillir le lis, un troisième pour grapiller le raisin, mordre dans la pomme et ce n'est pas le même et si on laisse passer l'occasion, elle ne se présentera plus qu'un an après ou jamais.

Une réflexion d'Élise à Mac Avoy devant moi : Oui, je suis riche, très riche. On m'offre soixante millions de ma maison. S'il n'y avait que Jouhandeau, ce serait la misère noire.

Jamais je ne m'étais senti à la fois plus diminué et plus grand. Encore les deux extrémités à la fois.

La misère noire, c'est mon lot et de dépenser chaque jour, sans compter, le peu que j'ai, pour permettre à Élise de s'enrichir encore plus.

Hier, Madame sort de bonne heure après midi et revient les bras chargés de colifichets : — Nous nous demandions, Pépé, me dit le soir Céline, pourquoi tous ces frais? C'est parce que nous dînons seuls et Mémé toute rempaillée et remplumée dehors avec son physicien.

Un petit événement étrange durant ma promenade quotidienne au bois.

Je marchais, rêveur; Lorette, aussitôt délivrée de la laisse, avait bondi, et courait avec une joie débordante, prenant sur moi d'un seul trait plus de deux cents mètres d'avance. Je me réjouissais de la trouver si alerte et pensais que si Dieu me voit parfois me conduire en jeune homme, il doit s'en réjouir : — Tiens, je le croyais maté. Il se rebiffe.

A ce moment, je cherche des yeux ma bête. Disparue. J'allais m'inquiéter, quand j'aperçois un point noir à l'horizon. J'appelle. Sans trop de hâte, Lorette fait volte-face et arrive devant moi. Mais qu'a-t-elle dans la gueule? un morceau de chiffon? J'y porte la main. C'est un serpent, qui se faufile dans l'herbe. Le temps de chercher mes lunettes vainement. (Je les avais laissées à la maison.) Est-ce là une fable, un présage? Une couleuvre ou un orvet au bois de Boulogne!

Il faut me bâtir une éthique extrêmement simple : d'une part je dirai ce que j'ai *le droit* de me permettre; de l'autre, ce que j'ai *le désir* de faire et *mon devoir* sera d'amener ceci à entrer dans les limites de cela.

Un démon : — C'est déjà beaucoup de limiter ses convoitises à un seul être.

Un ange : — Du moment que tu ne convoites entre vous rien d'incompatible avec ta dignité ni avec la sienne, l'amitié que tu éprouves pour X... n'est pas condamnable en elle-même.

Je dis ce matin à D... que je me croyais délivré de toute entreprise des autres sur moi et que j'ai dérobé à quelqu'un sa boîte d'allumettes.

— Ne te fais pas de reproches. C'est que tu reprends goût à la vie.

— A la vie? Je n'ai jamais autant ni mieux vécu que délivré de mes chaînes ou de ce bandeau qu'est l'amour. Ne voir qu'un être, c'est ce que j'ai fait si longtemps et tout d'un coup j'avais devant moi un horizon sans limites. C'était mieux.

— Je suis sûr que tu faibliras.

— Pas moi.

J'ai l'impression chez moi de n'être qu'un employé.

Une jeune et belle femme me fait part de son désenchantement.

— Attendez la vieillesse, lui dis-je, et vous serez comblée.

— Que dites-vous? J'en sens déjà les atteintes et c'est ce qui me fait peur.

— Détrompez-vous.

— Peut-être, si j'étais un homme.

— Pour moi, jeune, une feuille de rose me cachait le printemps. Un seul être, qui n'était pas toujours le même, m'occupait exclusivement et tout le reste m'échappait. Ah! Les œillères de l'amour!

Le diable: — Quand tu aimais quelqu'un, c'était l'univers en lui.

Savoir vivre, c'est se retourner, sans rien méconnaître, parmi les mystères qui nous cernent de toutes parts et dégager de soi au bon moment l'étincelle qui éclaire l'abîme où nous risquons à chaque pas de sombrer.

Les vrais visages disputent longtemps leur ressemblance aux peintres qui s'obstinent à faire leur portrait. Il y a là, de leur part, comme un défi qu'il est parfois impossible de vaincre.

La sensualité est certes un monde cohérent. On peut s'y enfermer, y découvrir des horizons merveilleux, y éprouver des joies inexprimables, mais ce n'est là qu'un aspect, le plus abject de la vie, la connaissance exclusive du monde d'en bas qui n'est que la figure inversée du monde d'en haut.

J'écris à la comtesse : — Chère amie, c'est ce qui s'appelle s'attarder dans les délices de Capoue. Parmi vos anges d'or et vos enfants de chœur en liesse, quel brouet m'aviez-vous versé ? Je croyais qu'il était quatre heures au sortir de chez vous et six heures sonnaient.

Quand je suis arrivé à la maison, une Brésilienne m'y attendait, à qui j'avais donné rendez-vous à cinq. Par chance, elle s'était foulée le pied en chemin, ce qui l'avait retardée.

Il fut très émouvant pour moi, en vous quittant, de traverser la petite place, où j'avais levé « Le Dragon » au mois de février 1914. Comme tout a changé depuis ce demi-siècle. Seuls, deux témoins restaient de mes juvéniles prouesses : l'École militaire et le dôme des Invalides. Les arbres, autour desquels nous jouions à cache-cache, le Dragon et moi, ont été coupés, et le lendemain, comme le phénix pour se rajeunir, je me jetais dans le feu.

J'ai traversé ce soir, un salon, où les jeunes filles avaient l'air de bonbonnières enrubannées et les vieilles dames, échouées sur les divans, de phoques incrustés de pierreries.

Souvent je songe, avant de m'endormir, avec terreur, à l'influence que certains de mes ouvrages risquent d'exercer. Je compte seulement, pour me rassurer, sur la noblesse que j'ai essayé de garder dans l'expression et sur la direction qu'il ne tient qu'à moi de donner à mes derniers jours.

Souvent, quand je regarde vivre Élise et Céline, je pense qu'à semer l'humiliation, on risque de récolter l'indignité. Cependant, je ne suis pas sûr de voir les choses comme elles sont. Céline est loin d'être une enfant démunie. Elle a une volonté de fer et on ne la blesse pas comme moi, cuirassée qu'elle est de fer. Sur certains plans je dois reconnaître qu'elle domine sa mère et que c'est au moment où Élise s'en aperçoit qu'elle décide de la remettre à sa place et un peu plus bas, qu'elle se tourne contre elle et l'accable.

Céline a voulu une chambre rose. Élise a cédé, mais maintenant Céline est victime de ce rose. Parce qu'on a une chambre trop belle, quelqu'un meurt de chagrin, c'est la chatte qui en est proscrite et Céline qui aime Belle est malheureuse.

« Un autre », ce domaine inaliénable, cette essence à laquelle jamais mon essence ne pourra communier tout à fait et c'est toujours ce qui m'a tenté. Chaque être est irrémédiablement seul et l'amour une approche désespérée.

Les bêtes savent mieux que nous ce qu'elles nous doivent et ce qu'on leur doit.

Qu'Élise a, plus que personne que je connaisse, quelque chose d'une brute et quelque chose d'un ange. Et c'est peut-être cette conjonction qui fait d'elle un être aussi attachant; qu'elle assemble en elle les extrémités contraires, habituellement séparées et apparemment incompatibles.

Les dévotions que le catholicisme permet à l'usage des simples empêchent trop souvent ceux qui observent de loin de discerner qu'il ne dispense personne d'accorder sa vie à ce qu'il y a d'urgent et d'essentiel dans l'Évangile.

Jamais je ne suis plus ému que si je rencontre les yeux de ma chienne en de certaines occasions, par exemple quand il m'arrive de prier. Est-ce parce que la prière exalte ce je sais quoi qui sépare nos deux natures et agrège la mienne à des paliers d'où la sienne est exclue? Je ne la laisse qu'à regret sur la marche inférieure et son regard m'accompagne seul avec nostalgie où elle ne peut me suivre.

Il me semblait que c'était possible humainement et à mesure que le moment approche où je le verrai, on dirait que mon regard intérieur se rétracte, comme s'il refusait de s'accommoder à une présence qu'il me force à envisager comme celle d'un intouchable.

Cette nuit, je me suis surpris dans un songe en conversation avec un sage qui m'interrogeait sur ma foi et je m'entends encore protester devant lui que mon Dieu, loin d'aliéner ma personnalité ou d'attenter à elle, confirmait chaque être libre dans son identité irréductible à jamais, en même temps que, loin de limiter ma liberté, il l'étendait à l'Infini.

Le christianisme est un nouvel ordre qui établit une filiation entre l'âme de l'homme et l'âme du monde, ce qui permet de supposer qu'il y a deux mondes, l'un naturel et l'autre surnaturel, comme il y a deux manières d'êtres dans l'homme, le corps et l'âme. Si Dieu est responsable de la nature matérielle qui fait une loi aux créatures de se dévorer les unes les autres, c'est sans doute que cette cruauté initiale s'imposait à lui comme un pis-aller provisoire, nécessaire pour parvenir à ses fins qui sont la défaite du mal et le triomphe de l'amour.

J'ai découvert tout d'un coup dans un regard de Céline que ni Élise ni moi ne sommes plus maîtres chez nous, que la maîtresse c'est elle.

Je ne veux le constater que sur un point précis : Céline a agi progressivement de telle sorte qu'elle seule de nous trois a le droit de manœuvrer le poste de radio, qu'elle seule détient dans sa chambre tous les disques et que c'est elle du matin au soir qui nous impose sa musique, celle qu'elle aime qui est exactement le contraire de celle que nous aimons.

Si cette entreprise se propage sur tous les plans, on peut prévoir où elle nous mènera, à mesure qu'en grandissant elle prendra plus d'autorité et que l'âge émoussera la nôtre.

Ce n'est pas en vain qu'on s'élève. A partir d'une certaine altitude, on ne peut plus descendre. On n'y est plus apte, ou peut-être a-t-on le pressentiment qu'on ne s'y hasarderait pas, sans risque de se briser.

J'ai parfaitement conscience de l'importance de ce que je vais noter. Nous subissons à de certains passages des modifications qu'il n'est pas possible de taire sans mauvaise foi, si l'on a pris le parti de se connaître.

Eh bien ! Depuis trois ans et plus mon cœur et ma chair n'avaient tressailli devant personne et en quittant X... l'autre jour, j'ai senti que je n'étais plus le même. De l'impression qu'il m'avait faite je ne pouvais me débarrasser. Il m'avait troublé.

Il ne s'agit pas, bien sûr, pour moi d'attendre grand chose de lui, mais je souhaite de le revoir et s'il acceptait de ma part quelque amitié, je veux dire, je ne sais quoi qui ressemblerait à l'amour, qui me rappellerait de loin l'amour et que je serais seul à savoir, j'en serais content. Il s'agit seulement pour moi de retrouver ce charme et cette chaleur qui n'appartiennent qu'à la jeunesse, qu'elle vous communique par osmose, même si on ne l'approche que de loin.

En échange, il trouvera en moi les conseils d'une longue expérience, d'une relative sagesse.

Ce n'est pas certes une entreprise de dégradation que je souhaite, mais d'enrichissement pour l'un et l'autre.

Aucune de mes ambitions, aucun de mes désirs ne sauraient plus être désormais, à moins d'une trahison impardonnable, étrangère à la grandeur, ou je me renierais, je démentirais le tour, la solution que j'ai donnée à ma vie.

A partir du moment où j'ai ri, un grand silence s'est fait qui n'a aucun rapport avec le silence de la Terre, imbu toujours de rumeurs. Une sorte de silence d'au-delà, qui dure encore, comme il doit se produire chez les criminels, à partir du moment où ils ont porté le coup. Quelqu'un s'est tu tout d'un coup. Quelqu'un d'essentiel à moi-même. Serait-ce Dieu qui chantait au fond de moi, comme s'il m'approuvait.

Approuver. Réprouver.

— Pourquoi me donner ce livre?

— Pour que vous le lisiez.

— Et pourquoi le lirais-je?

— Pour que vous me connaissiez, avant que nous nous embarquions ensemble.

X — Ma mère n'est préoccupée que de psychiatrie et mon père, tout le temps qu'il ne travaille pas dans son bureau (il travaille dans son bureau dix heures par jour) dort. Il dort au théâtre, il dort au cinéma, il s'endort en lisant son journal, il s'endort à table, il dort même en marchant et il faut même aller le réveiller, quand il s'attarde sur le siège des cabinets où il s'assoupit.

Alors, je me suis ennuyé chez moi et je suis sorti.

La première fille que j'ai rencontrée louchait, sa poitrine tombait, elle était mal faite de corps et son

visage était laid. Quand je dansais avec elle, j'évitais de la regarder. Elle dansait à merveille et sa voix avait des intonations charmantes. Mieux, elle ne disait jamais de sottises, mais les autres, garçons et filles, se sont tellement moqués de moi à cause d'elle que j'ai cessé de la voir. Ce qui est étrange aussi, c'est qu'en souvenir d'elle et à cause d'elle, je n'ai jamais pu me plaire désormais avec aucune autre jeune fille. Celles que je trouvais belles et qui auraient flatté ma vanité, je les trouvais bêtes, plus bêtes qu'elle, et si infatuées de leur pouvoir de séduction que je les ai fuies.

Alors les psychiatres de ma mère ont commencé à entrer en action et mon père à sortir de son sommeil, pour faire des allusions blessantes à ce qu'ils appelaient « mon comportement, mon comportement insolite ».

MARCEL JOUHANDEAU.

SACRIFICE

PERSONNAGES

GIORDANO BRUNO
GIOVANNI MÉCÉNIGO, patricien de Venise
CARLO MÉCÉNIGO, son fils
FRANCESCO DEI GRIMALDI, patricien de Venise
MONSEIGNEUR CÉRIGO, cardinal du Saint-Siège
LUDOVICO BRACCIAFORTE, capitaine de vaisseau
MARINA GUÉRINI
LE RÉCITANT
LES VOIX DE L'INQUISITION

DÉCOR UNIQUE

Une grande salle de palais vénitien. Le mobilier est très élégant, très riche, sans surcharges, sans excès de luxe.

Au fond, à droite, la salle est coupée en équerre par trois marches et un palier. Sur celui-ci, s'ouvrent deux portes : l'une dans le mur de droite, l'autre dans le mur du fond. Sur la gauche du palier, dans le mur du fond, une immense fenêtre, aux rideaux somptueux. Dans le mur de droite, une porte menant vers la sortie du palais.

ACTE I

La scène n'est pas éclairée. Les deux voix de l'Inquisition viennent du haut du théâtre. Elles sont nettes, impersonnelles :

Première voix. — Giordano Bruno pense et écrit que notre Sainte Bible ne peut éclairer tous les mystères du monde.

Deuxième voix. — Giordano Bruno pense et écrit que la sphère de nos étoiles est une illusion des sens, que nos étoiles sont autant de nouveaux soleils, autour desquels tournent d'autres planètes.

Première voix. — Giordano Bruno pense et écrit que notre terre n'est pas le centre et le pivot du monde.

Deuxième voix. — Il pense que Dieu, l'Unique, participe de nos corps, de nos arbres, de nos animaux y compris le porc, ainsi que du sable et des rochers eux-mêmes.

Première voix. — Il a écrit que le Bien ne brille que contre l'écran du Mal.

Deuxième voix. — Il a écrit que le verbe ne peut devenir chair.

Dans le coin droit de la scène, un cercle de lumière dévoile progressivement le Récitant, vêtu d'une façon très spectaculaire, très élégante, en poète vénitien du XVIe *siècle.*

Première voix. — Giordano Bruno a proclamé que la Sainte Église catholique romaine est nécessaire à l'ordre des corps, à l'ordre des esprits, à l'ordre des États, mais qu'elle ne régira jamais l'ordre des âmes.

Deuxième voix. — Il a proclamé que la pensée humaine peut examiner et juger les dogmes de la Sainte Église catholique et que la philosophie est un autre chemin vers Dieu, aux côtés de la prière.

Première voix. — Après avoir plusieurs fois renié et détesté ces hérésies, il les a plusieurs fois affirmées et

soutenues, ainsi que le noble patricien de Venise, Giovanni Mécénigo en a témoigné.

Deuxième voix. — L'excommunié Giordano Bruno, détenu dans les prisons du Saint Office depuis l'an 1592 est déclaré hérésiarque.

Le récitant s'anime ; il restera sur l'avant-scène pendant toute la durée de sa tirade.

Le récitant. — Giordano Bruno fut brûlé à Rome sur le Campo dei Fiori, pendant le grand pèlerinage de l'année Mille Six Cent. Toutes les accusations du tribunal étaient exactes; Giordano Bruno était un hérétique; il s'était défroqué à dix-huit ans; il avait été excommunié en 1588. On savait à Rome que ses idées étaient fixées en son corps et que c'était celui-ci qu'il fallait détruire. Et Giordano Bruno savait que sa propre vérité le désignait comme le grelot des lépreux. Ce fut une belle poursuite. Le gibier sautait de capitale en capitale, et on le débusquait des refuges qu'il croyait les plus secrets. Il fut acculé contre l'Est de l'Europe.

La scène s'éclaire derrière le récitant, pendant le paragraphe suivant :

— Giordano Bruno venait d'être chassé de Francfort. Il chancelait entre Zurich et Padoue lorsqu'un patricien de Venise l'invita dans son palais. Venise, c'était les draps chauds et les muscles détendus. Qu'est-ce qu'un excommunié, pour une ville qui l'a été tout entière cinquante ans auparavant? Qu'est-ce que les lois chrétiennes pour une cité qui commerce et joue avec les Turcs? Giordano Bruno était intelligent, et sa renommée de professeur avait agité Toulouse, Londres et Paris. A Venise on aimait l'intelligence et la renommée et l'on était disposé en échange à lui donner de la paix.

Pendant le paragraphe suivant, une pantomime se déroule derrière le récitant :

Mécénigo entre à droite, et immédiatement après, le cardinal Cérigo entre à gauche. Mécénigo va à son

avance, s'agenouille, baise la bague puis se relève et fait quelques politesses. Le récitant continue :

— Deux jours avant qu'il arrive chez le seigneur Giovanni Mécénigo, le cardinal Cérigo demandait à être reçu en son palais. Mécénigo fut flatté, car il y avait des patriciens plus riches que lui dans Venise et des palais plus harmonieux que le sien. C'est de cette visite que s'envola la mort de Giordano Bruno.

Le récitant disparaît.

I

Le Cardinal (tend le bras vers Mécénigo). — Touchez ce drap. La couleur ne s'en est jamais altérée et il ne brille pas en vieillissant.

Mécénigo. — Je fais aussi venir mes étoffes de Gênes; elles sont très chères, mais les teintures sont parfaites.

Le Cardinal. — Il serait amusant que nous ayons le même drapier. *(Il prend un coffret sur un guéridon.)* Nous n'avons certainement pas le même ciseleur. Ce coffret a été travaillé à Venise, n'est-ce pas?

Mécénigo. — Je vous l'offre, Monseigneur. Et en échange, dites-moi où vous achetez vos dentelles.

Le Cardinal. — Je l'accepterai le jour de mon départ, si vous me l'offrez encore... *(Il regarde sa manche brodée.)* Ce point est un secret; on ne brode ce dessin que pour moi.

Mécénigo. — Oui... il y a Giordano Bruno. *(Il sourit.)* Il est regrettable que deux hommes tels que nous, qui savons apprécier une dentelle ou une ciselure, soient dressés l'un contre l'autre pour quelques lois et quelques signatures au bas d'un acte d'excommunication. Êtes-vous seulement venu pour Bruno?

Le Cardinal. — Oui... et pour vous, puisque vous l'avez invité.

Mécénigo. — J'attendais quelque reproche feutré de

l'archevêque. Je ne pensais pas que Rome m'enverrait un ambassadeur.

Le Cardinal. — Savez-vous qui est Giordano Bruno?

Mécénigo. — Un savant que le roi de France a reçu.

Le Cardinal. — Un excommunié qui ne devait jamais revenir en Italie.

Mécénigo. — J'ai invité d'autres poètes, des sculpteurs et des moines. Je ne me suis jamais préoccupé de leurs rapports avec Dieu.

Le Cardinal. — Vous êtes catholique, seigneur Mécénigo.

Mécénigo. — C'est en tant que catholique que je l'accueillerai ici.

Le Cardinal. — Je sais déjà que les Vénitiens sont des chrétiens fort originaux.

Mécénigo. — Bruno n'imagine pas la position des étoiles comme l'a décrite Aristote. En quoi l'Église catholique est-elle atteinte?

Le Cardinal. — Il est excommunié depuis trois ans, cela doit suffire! Je viens de Rome. C'est un long voyage. Pensez-vous que le Saint Siège m'ait envoyé par caprice? pour céder à vos premiers arguments? Ne comprenez-vous pas, à ce voyage même, qu'il peut être très grave et dangereux pour vous de protéger Bruno?

Mécénigo. — Il est à Padoue; il sera ici dans deux jours; il y demeurera longtemps et je suis fier de le recevoir.

Le Cardinal. — Pourquoi? Pourquoi avez-vous choisi Bruno l'Hérétique?

Mécénigo. — Parce qu'il se bat contre l'Europe toute entière; parce qu'il est traqué; parce que je peux l'aider.

Le Cardinal. — C'est un bon courtisan et un libertin; je ne lui connais pas d'autres qualités.

Mécénigo. — Giordano Bruno a enseigné aux facultés de Toulouse, de Paris, à l'université d'Oxford. Il y a

des centaines de savants et d'étudiants pour suivre ses leçons. Il a été distingué par Henri II de France qui a voulu le connaître.

Le Cardinal. — Ses cours à la faculté de Toulouse ont été suspendus sur l'avis de l'Église ; il a été renvoyé de l'université d'Oxford où les professeurs anglicans se sont déclarés scandalisés par ses idées !

Mécénigo. — Je crains que vous ne compreniez pas Venise, Monseigneur. Bruno la comprendra. Il vit, cet homme qui secoue les branches mortes de l'Europe chrétienne. Il a découvert une vérité. Il a retaillé l'univers aux formes de son âme. Et pour lui le roi de France intervient et un cardinal se déplace.

Le Cardinal. — Les Français aiment trop les philosophes. Mais vous, vous ne pourrez vivre en Italie et à Venise en le protégeant. Votre palais est beau ; la vie doit y ressembler à une danse et l'on doit souvent y oublier Dieu.

Mécénigo. — Le Dieu de Rome, froid comme un cristal, peut-être ! Nos journées sont cernées par ce soleil qui monte sa méduse rousse depuis la lagune, qui tombe son fruit d'Indes sur les champs de l'Ouest. Il nous faut un Dieu tiède et orangé, comme notre ville, et je pense que ce Dieu n'est pas hostile à Giordano Bruno.

Le Cardinal. — Ce n'est pas la première fois que les Vénitiens inventent un dieu à leur fantaisie !

Mécénigo. — Je crois en Dieu ! Je crois moins dans les princes-prélats qui le représentent et je ne crois pas du tout dans les ambassadeurs de Rome !...

Il va à la porte de droite, l'ouvre et appelle :

— Carlo... Carlo... Descends.

Il revient au centre de la pièce.

Le Cardinal. — Vous voulez accrocher Giordano Bruno à côté du Bellini et des Donatello que j'ai vus. Il promène son intelligence comme un trophée ! Ce sera

une mosaïque de plus à vos pavés, une cariatide ajoutée à vos cheminées. Ne faites pas comme les seigneurs de Florence qui exhiberaient n'importe quelle toile et n'importe quel scandale pour se hausser plus haut que les tours de leurs voisins.

Mécénigo. — Je n'ai jamais connu Bruno; je ne l'ai pas rencontré.

Le Cardinal. — N'importe ! Est-ce que vous savez si Donatello est un bon peintre ? Non ! Mais il est célèbre, comme Bruno, et vous l'achetez. Si vous pouviez inviter Martin Luther, vous l'inviteriez. Heureusement, il est mort.

Mécénigo. — Vous n'avez rien compris, Monseigneur. Je sais que ce n'est pas votre métier d'ouvrir vos cinq sens aux tendresses de la terre; mais il faut être bien infirme pour ne pas voir la lumière sur le palais ducal; il faut avoir l'esprit d'herbe sèche, pour ne pas sentir sa gorge durcir et cette envie de pleurer qui ailleurs ne fait plisser les yeux qu'au printemps.

Le Cardinal. — Ce sont des mots. L'existence des hommes dépend d'autre chose, elle dépend des puissances de Venise et de Rome ainsi que de leurs lois. On ne justifie pas la conduite des hommes avec de la poésie !

Mécénigo. — Et notre liberté ! Venise est la seule ville d'Europe où l'on puisse étendre librement les deux bras. Je crois que Giordano Bruno y sera heureux.

Entre Carlo Mécénigo.

Mécénigo. — Voici mon fils, Carlo. *(Carlo baise la bague)* Prépare-toi à partir sur la route de Padoue. Tu choisiras une escorte ou quelques-uns de tes amis. Vous chercherez le docteur Giordano Bruno; il habite chez le seigneur Tédano. Je veux qu'il entre à Venise dans une couronne de jeunes gens.

Carlo. — Il est menacé?

Mécénigo. — Je ne le crois pas. Mais il faut qu'il ressente notre estime au-delà des limites de la ville.

Carlo. — Je pourrai partir avant la nuit.

Il sort.

Mécénigo (soudain très aimable). — Dînerez-vous avec nous, Monseigneur?

Le Cardinal. — Je suis invité chez le Doge. Je dois rendre hommage aux puissants de la ville. Voulez-vous me raccompagner. Je ne saurais pas me reconnaître dans votre dédale.

Mécénigo se dirige vers la porte de gauche. Le cardinal ne le suit pas et reste au milieu de la pièce. Mécénigo se retourne vers lui.

Le Cardinal. — Mme Marina Quérini vit dans ce palais. Elle a vingt-deux ans. Ce n'est pas la mère du jeune homme que je viens de voir. Est-ce qu'elle se prostitue aussi avec votre fils?

Mécénigo. — Avez-vous reçu mandat de vos supérieurs pour m'insulter?

Le Cardinal. — Vous traitez étrangement les cardinaux du Saint Siège. Votre foi est légère comme une cape ! Elle fait partie de votre esthétique ! Il ne manque que Giordano Bruno pour que votre palais soit une maison de passe.

Mécénigo. — Jusqu'où la chrétienté est-elle prête à mordre pour se défendre?

Le Cardinal. — Jusqu'à ce que les marbres et les porches des palais vénitiens s'écroulent.

Mécénigo. — Votre dîner avec le Doge est inutile; c'est le Conseil des Dix qui règne et qui décide; et il ne réagit qu'aux coups qui frappent le corps de la ville. Allez leur dire, aux dix seigneurs, que je suis un hérétique, ils vous répondront que je suis Vénitien. Allez leur dire : Giovanni Mécénigo protège un excommunié, Giovanni Mécénigo vit avec la femme qu'il aime, et ils n'ont pas reçu les sacrements de l'Église; ils répondront, c'est le bonheur de Venise. Vous décou-

vrirez peut-être aussi que mon fils couche avec une abbesse. Cela les fera rire.

Entre à gauche, Francesco dei Grimaldi.

Mécénigo. — Francesco... Monseigneur, voici Francesco dei Grimaldi qui a plus de vaisseaux que moi et un palais tourné vers la lagune. C'est l'un des sages de Venise; il fait partie du Conseil des Dix. *(A Francesco.)* Voici Son Éminence, le cardinal Cérigo.

Dei Grimaldi baise la bague.

Dei Grimaldi. — Vous n'êtes pas à Venise depuis longtemps, Monseigneur.

Mécénigo. — Monseigneur Cérigo arrive de Rome. Il dîne aujourd'hui chez le Doge. Veux-tu que nous l'accompagnions nous-mêmes au Palais ducal, mon cher Francesco?

Ils sortent, Mécénigo riant ouvertement.

2

La lumière baisse à l'intérieur de la salle ainsi qu'aux fenêtres. Pendant que le Récitant parle sur l'avant-scène, Marina entre avec un immense chandelier qu'elle pose sur la table. Elle va à la fenêtre par laquelle on aperçoit des lueurs de flambeaux. Puis elle se tourne vers la porte de gauche.

Le Récitant. — Le seigneur Giovanni Mécénigo vivait avec la femme qu'il aimait. Marina Quérini était comme une levée de mouettes sur la lagune. L'âme montait après elle depuis les vagues grises et dans le même tournoiement. Elle avait lu les livres de Giordano Bruno et ceux de Léonardo et ceux de Nicolas da Cusa, tous déconseillés ou interdits par Rome. Comme un oiseau de mer, elle ne pouvait prendre son vol qu'en plongeant dans le vide.

Mécénigo entre à droite.

Mécénigo. — Les voilà. Il a un manteau brun.

Carlo Mécénigo et Giordano Bruno entrent à gauche.

Carlo (à Bruno). — Voici mon père.

Mécénigo. — Vous êtes jeune ! J'imaginais un mage à longue barbe. *(Il rit.)*

Bruno. — J'ai quarante-trois ans.

Pendant la tirade suivante du Récitant, Mécénigo prendra la cape de Bruno, la tendra à Carlo qui la posera n'importe où. Il présentera ensuite Marina.

Le Récitant. — Mécénigo proposa à Giordano Bruno de demeurer chez lui jusqu'à ce qu'une indulgence du pape ait été obtenue en sa faveur. Il était influent. Il savait jouer sur le corps de Venise. Depuis l'âme du Palais ducal, jusqu'aux maisons de jeu clandestines, il savait quels étaient les nerfs secrets de la ville. Il en connaissait le cœur et les poumons qui battaient contre les quais, entre ses navires. Mécénigo était l'un des patriciens qui soufflaient le sang dans les rues et les canaux de Venise.

Le Récitant disparaît.

Marina (continue une conversation évoquée par la pantomime précédente). — On ne vous atteindra pas, ici.

Bruno. — Croyez-vous ?

Marina. — Venise a déjà été excommuniée. Les hommes parlent de cette sentence comme d'une maladie honteuse qu'ils auraient eue, et qui est à présent guérie, c'est-à-dire avec beaucoup de fierté.

Bruno. — Je suis allé à Genève et à Londres, et j'ai été chassé par des excommuniés.

Mécénigo. — Nous avons lu vos livres, nous connaissons votre pensée. Elle n'est pas scandaleuse.

Bruno. — Ce n'est pas ma pensée qui me hante. On veut m'exécuter, comprenez-vous ? Qui est-ce, pour me haïr ainsi, qui est-ce qui me pousse aux reins ? Suis-je un monstre qui ignore sa malformation et qui répugne au monde ?

Mécénigo. — Il n'y a point de force qui puisse entrer dans mon palais et me demander de vous livrer, ou de vous chasser.

Marina. — Est-ce que vous n'avez pas été protégé depuis Padoue ?

Bruno. — J'ai connu d'autres réceptions, et de plus ferventes, et par des seigneurs plus puissants. Ce n'est pas chez eux que j'ai pu rester plus longtemps. On a organisé des cérémonies pour me recevoir. Il y avait des trompettes, les professeurs mettaient leurs robes noires et leurs écharpes. Cela n'empêchait pas les longs crépuscules d'étouffer la lumière, ni les voix de se faire plus sourdes... Cela n'empêchait pas les regards, droits devant eux, comme des sabres. La réception est toujours belle. Ce sont les semaines qui la suivent, qui pourrissent et s'effondrent. J'ai appris que l'amitié n'a pas de patine lorsqu'elle vieillit, et qu'elle n'est jamais belle à voir.

Mécénigo. — Ce n'est pas par amitié que je vous ai invité ; c'est pour une certaine justice que j'imagine.

Bruno. — Comment est-elle à Venise ? A-t-elle une robe jaune ou rouge ? Qui lui achète ses bracelets et ses colliers ? Je les connais toutes... la justice anglicane, la justice genevoise, la justice catholique... Présentez-moi à la justice vénitienne ; peut-être lui plairai-je.

Mécénigo. — Elle n'est pas comme les autres. Nous n'avons pas une vérité à défendre et une vérité à écraser.

Bruno. — Et la Bête ? La Bête qui me poursuit, qui a été créée pour dévorer du Giordano Bruno et dont la faim augmente toujours ? Comment éviterez-vous la Bête ? Où me guette-t-elle, avec ses yeux-haine ?

Mécénigo. — Vous voulez parler de l'Église catholique ?

Bruno. — Je ne sais pas. Est-ce l'Église catholique qui m'a fait chasser par Calvin ?

Marina. — Vous n'avez pas d'armée cantonnée autour

de Venise? Vous n'êtes pas un espion de Philippe d'Espagne? Vous n'empêcherez pas nos bateaux de sortir du port? *(Elle sourit.)* Alors personne ne vous atteindra à Venise, et Venise vous protègera.

Bruno. — Il doit y avoir des clans. Votre ville doit être dure et jalouse, elle aussi, pour ceux qui ne marchent pas en colonne. Je voudrais croire qu'il sera possible, un jour, à l'homme qui n'a pas découvert de livrée à sa taille, de s'arrêter dans ses propres vêtements. Alors, il tiendra entre ses mains, sa propre image. Quand trouverai-je les hommes qui ne croient qu'en eux-mêmes? Quand trouverai-je les hommes qui pensent comme je pense et dont les yeux inclinent le monde dans la même courbure que mes yeux?

Marina. — Vous les trouverez.

Mécénigo. — La halte de Venise n'est pour vous qu'une nouvelle tentative. Ce sera la dernière.

Bruno. — Il y a encore la large échine de l'Europe, jusqu'en Asie. Il sera beau le galop de Giordano, poursuivi par la Bête jusqu'au Caucase! Excusez-moi. C'est cela que je devais dire. Votre palais est beau, et vous Madame, vous êtes belle. Je me méfie de la joie et de la sécurité, comme des enthousiasmes qui précèdent la fièvre.

Mécénigo. — Reposez-vous et dormez. On est plus méfiant au réveil, et plus inquiet. Vous verrez alors comment votre peur s'est transformée.

Marina. — Venez avec moi. *(Bruno a l'air un peu hagard. Au moment de sortir par la porte du fond, Marina montre celle de droite.)* Par là, il y a nos appartements, et une grande terrasse sur la ville.

Mécénigo et son fils restent seuls.

Carlo. — Lui présenterez-vous don Parini?

Mécénigo. — Il est parti.

Carlo. — Pour longtemps?

Mécénigo. — Nous n'avons plus de confesseur. Il a

quitté le palais dans la journée, sur l'ordre de l'archevêque. Un prêtre ne peut habiter la même maison qu'un excommunié..

Carlo. — Mais... les autres prêtres accepteront-ils de nous confesser?

Mécénigo. — Oui. Ne parle pas de cela à Bruno.

Carlo. — Ferez-vous punir don Parini?

Mécénigo. — Non.

La scène s'éteint. Les voix de l'Inquisition viennent à présent de la gauche, celle de Giordano Bruno, de la droite.

Première voix. — Giordano Bruno, croyez-vous en notre Dieu?

Voix de Giordano Bruno. — J'ai reçu le baptême catholique.

Première voix. — Reconnaissez-vous la Sainte Église catholique comme l'Église unique de notre Dieu?

Voix de Giordano Bruno. — Je la reconnais.

Première voix. — Vous avez écrit que l'univers des étoiles, des mondes et des soleils n'a point de limites.

Voix de Giordano Bruno. — Je n'ai pas péché en écrivant cela.

Première voix. — Seule l'Église connaît l'ordre des étoiles. Vous, Giordano Bruno, homme seul, vous vous êtes levé contre l'Église.

Voix de Giordano Bruno. — J'ai prouvé par la philosophie et la science que l'univers n'a point de fin. Je l'ai prouvé! Certains docteurs de l'Église ont reconnu mes raisons.

Deuxième voix. — Quels sont ces docteurs?

Silence.

Première voix. — Malgré votre excommunication, vous avez continué votre enseignement lorsque vous êtes revenu en Italie.

Voix de Giordano Bruno. — J'avais découvert une vision nouvelle sur le monde; j'aurais menti en enseignant autre chose.

Deuxième voix. — Il fallait enseigner la vérité de l'Église ! La vôtre n'avait point d'importance. Il fallait mentir.

Voix de Giordano Bruno. — Je ne le crois pas.

Deuxième voix. — Voici une première proposition hérétique.

Première voix. — Vous aviez une réputation de savant. A Venise, vous êtes devenu le professeur du jeune Carlo Mécénigo. Ce que vous lui avez enseigné est faux, et reconnu pour faux.

3

La scène s'éclaire sur Bruno, assis à la grande table, en train de travailler. Dehors, il fait jour.

Entre Carlo.

Carlo (prend une pose « théâtrale » et déclame :)

Quand on voit une robe à Rome
On ne peut se dire certain
Que ce soit celle d'un évêque
Ou bien celle d'une putain.

(Il continue :) Nous l'avons imaginé en voyant passer le cardinal Cérigo. Et je me suis levé tôt pour vous le réciter !

Bruno (très froid). — Pourquoi ?

Carlo. — L'Église n'a pas été très compréhensive envers vous.

Bruno. — Êtes-vous catholique ?

Carlo. — Oui !

Bruno. — Pensez-vous que l'on puisse insulter les évêques et croire en leur église ?

Carlo. — Nous méprisons les prélats romains ! Ils paient des maîtresses pour leur lit et des assassins pour leur politique.

Bruno. — Ne communiez plus; n'allez plus à l'église; vous n'êtes pas catholique.

Carlo. — Je suis catholique ! Les hommes qui servent l'Église peuvent être faibles; l'Église catholique demeure pure. C'est en elle que je crois.

Bruno. — Lorsque vous achetez une pomme à un étal, et que vous la trouvez véreuse, n'allez-vous pas vers un autre marchand?

Carlo. — Vous mettez en doute l'existence de l'Église catholique !

Bruno. — C'est de votre propre existence que je doute. Je dois vous aider à apprendre le monde. Vous ne le saisirez jamais si vous ne vous apprenez d'abord vous-même !

Carlo. — Mon père vous a prié de m'enseigner le grec et la physique, non la morale.

Bruno. — A quoi servira-t-il que je vous enseigne un univers que vous déformerez suivant toutes vos faiblesses. Cet-univers là, l'univers commode que chacun invente autour de lui, vous êtes capable comme le plus malade des hommes, de l'inventer. Vous vous accordez un peu de foi avec une messe et un peu de révolte avec un quatrain; et c'est Carlo Mécénigo que vous écartelez, que vous sacrifiez entre le libertin et le catholique.

Carlo. — Vous êtes un philosophe ! Je fais un quatrain, et vous imaginez qu'il engage toute mon existence !

Bruno. — Ce sont tous les quatrains que vous ferez sur tous les partis et sur toutes les religions, qui vous détruiront. Vous ressemblez à une guêpe folle qui frappe au hasard contre chaque vitre.

Carlo. — Je ne vous reconnais pas le droit de me juger... pas à vous ! Vous ne pouvez comprendre la foi véritable. Toute votre vie le prouve !

Bruno. — Il est si facile de sentir la foi comme une pierre dans la poitrine, toujours présente. Elle est rassurante une telle foi lorsqu'elle est aussi inerte et aussi

sûre qu'une pierre. Si elle était ouverte et sa douleur franche, comme d'une plaie, je la comprendrais et je vous appellerais mon semblable.

Carlo (crie). — Je suis catholique ! J'ai reçu le baptême. *(Bruno sourit.)* Je vous prie de ne plus parler de cela !

Entre à droite, Marina.

Marina. — Vous criez bien au-dessus des greniers, Carlo.

Carlo. — Je croyais avoir appris à vivre dans Venise, et un homme arrivé depuis deux semaines me révèle que je rêvais et flânais aux lisières du monde. Carlo Mécénigo n'existe pas ! Le saviez-vous ?

Marina (sourit). — Parfois...

Bruno. — Carlo est un jeune fleuve et toutes les vallées s'offrent à son poids et il voudrait les couvrir toutes. C'est ainsi que les fleuves disparaissent et que les hommes vivent mal.

Carlo. — Qui me désignera ma vallée ? Qui me dira : voici ta vérité ? Devrai-je pour la connaître étudier toutes les religions, et lorsque je trébucherai dans une longue barbe, choisir l'une d'elle ? Peut-être suis-je un turc, après tout !

Bruno. — Votre vérité existe déjà, elle existait lorsque vous étiez encore mouillé sur le ventre de votre mère...

Carlo. — C'est de la magie cela ! Vous avez beaucoup de talent !

Marina. — Taisez-vous, Carlo ! Apprenez à penser !

Entre Mécénigo, portant un petit paquet qu'il pose sur un guéridon.

Marina (s'adresse à lui). — Carlo a besoin d'autres leçons !

Carlo. — Il m'accuse d'être un mauvais catholique. Un excommunié a donc le droit de me juger, dans la maison de mon père, où il se cache !

Mécénigo. — Giordano Bruno a tous les droits dans

ma maison; et vous n'en avez aucun en face de lui!

Carlo (cherche quelque chose de blessant). — Vous imaginez être catholique? Bruno dira que vous ne l'êtes pas!

Mécénigo. — Pourquoi?

Carlo (les regarde, puis). — L'Église catholique exige que l'amour d'une femme et d'un homme soit consacré par un prêtre. Cette cérémonie s'appelle le mariage!

Marina (crie à Mécénigo). — Giovanni!...

Carlo sort.

Marina (continue). — Il ne m'aime pas, il n'aime pas le seigneur Bruno. Il ressemble aux pires jeunes gens de Venise!

Mécénigo (à Bruno). — Que lui avez-vous reproché?

Bruno. — Je me suis moqué de cette foi qui prend tant de liberté avec les lois chrétiennes.

Mécénigo. — Savez-vous que personne n'oublie les offices dans notre ville, et que personne ne manque de rire bien fort et bien large si le prêtre bronche dans sa robe? Comment jugez-vous de tels croyants?

Bruno. — Ils peuvent prétendre croire en Dieu, mais qu'ils ne croient pas en eux-mêmes, qu'ils ne se prennent pas au sérieux. J'ai inventé une parabole pour les Vénitiens : Que votre main gauche et votre main droite fasse toujours le même geste, dans la même direction.

Mécénigo. — Carlo a donc raison. Vous ne pouvez considérer notre foi catholique et notre... union... sans nous mépriser un peu.

Bruno. — Cela n'a pas beaucoup d'importance.

Mécénigo. — Vous êtes un invité moins indulgent que les peintres et les moines que j'ai reçus.

Bruno. — L'indulgence est une plaie au flanc des hommes.

Mécénigo. — Mais je crois en Dieu, moi! Je crois en son Église! Et cependant je suis heureux avec Marina!

Ma foi et mon bonheur existent côte à côte et ne me tourmentent pas !

Marina. — Ne parlez pas comme Carlo !

Mécénigo. — Mais vous... vous... n'êtes-vous pas catholique ? et heureuse cependant de vivre avec moi ?

Marina. — Je suis heureuse, en effet...

Mécénigo. — Et vous êtes catholique !

Marina. — Je fais les gestes d'une catholique.

Mécénigo. — Marina, tu es catholique !

Marina. — Si les gestes suffisent à la religion, je suis catholique.

Mécénigo. — Les gestes ne suffisent pas !

Marina. — Je le sais. Mais je ne crois plus à la puissance qui lie et qui ordonne ces gestes.

Bruno (gêné). — Il n'est pas nécessaire que vous parliez de cela.

Marina. — Il faut que j'en parle, car j'ai aussi le remords de ces mains jointes et de cette hostie que je mange et qui ne signifie plus rien. Dieu m'est indifférent et je poursuis les agenouillements et les châles noirs sur le visage, pour plaire à la ville. La ville sait qu'une courtisane ne vit pas selon les lois du Christ, mais elle lui réclame les stigmates de la piété. Si la ville aimait la vérité, elle exigerait que les courtisanes renient Dieu et qu'elles crachent sur la croix. Ce serait le serment de leur métier. Ce qu'elles font librement avec leur corps, elles le feraient aussi avec leur bouche et peut-être seraient-elles sauvées. Mais la ville aime les bonnes manières.

Mécénigo. — Tu es folle. Tu n'es pas une courtisane !

Marina (rit). — Mais si ! Giovanni Mécénigo ne te l'a-t-il jamais dit ? *(A un mouvement de Bruno :)* Restez seigneur Bruno. Ce n'est pas la découverte du plaisir qui a estompé Dieu de ma vie. J'ai attendu trois ans avant de décider que je ne croyais pas. J'avais dix-neuf ans. J'étais seule dans une chambre du palais des

Il fait un mouvement pour sortir.

Camaraggio. Je regardais les fantômes de bas-reliefs, les spectres de ciels de lit et la grande fenêtre plaquée au ciel opaque. C'étaient les ombres des bas-reliefs, des ciels de lit et des fenêtres sculptées accompagnant l'amour. Et j'ai vu mon impiété, aussi présente, aussi dense que les visions des saints. Voilà ! J'ai su que je n'avais jamais cru en Dieu. Parce que j'aimais le poids d'un homme, parce que j'aimais qu'il glisse sur moi après les caresses, parce que j'aimais non seulement le plaisir des innocents, mais toutes les recherches, toutes les impudeurs et tous les abandons du plaisir véritable. J'aimais la guirlande de gestes et de morsures qui s'enroule autour des amants ; et le remords, ni la peur, ni la pudeur ne retenaient mes galops. Tout ce que Dieu interdisait dans l'amour, je le voulais, je l'accomplissais passionnément. Sans ces courses vives, Marina n'aurait pas été l'algue verte qu'elle désirait être. Ma vie me paraissait alors si épanouie, si parfaite, que Dieu n'y pouvait tenir de place. On avait préparé une alvéole pour lui, dans mon esprit, et il ne s'y était pas installé. Je n'ai jamais cru en Dieu, mais c'est à dix-neuf ans que j'ai découvert son absence. Et de ce caillou lancé cette nuit-là, les ondes n'ont cessé de s'étendre. J'ai compris que Dieu était un avertissement inutile qui me barrait un beau chemin. *(A Bruno :)* Si j'avais cru encore, je n'aurais pas lu vos livres. *(A Mécénigo :)* Si j'avais cru encore, je n'aurais pas vécu auprès de vous. Et je me serais ainsi mutilée ; ma vie se serait couverte d'ulcères. Marina Quérini ne devait pas croire en Dieu. Je ne dois pas être catholique.

Bruno. — Vous êtes courageuse.

Mécénigo. — Je ne comprends pas. Nous n'avions jamais parlé de cela.

Marina (à Bruno). — C'est votre propre courage qui a drainé les phrases de mes lèvres. J'ai lu les actes de

votre excommunication. Le jour où les Saints Apôtres ont cessé d'être vivants dans votre esprit, vous avez enlevé leurs statues de votre cellule de moine. C'est de ce crime qu'est parti votre ascension. C'est pour avoir refusé les statues des autres, celles que vous ne pouviez adorer, que l'on vous a chassé de Genève, de Londres et de Francfort. Moi, j'ai conservé mes statues et j'ai continué à baisser le front devant elles. Je ne pense pas que cela s'appelle le courage.

Mécénigo. — C'est pour que je te garde auprès de moi, que tu n'as rien dit?

Marina. — Oui. Et pour la ville, puisqu'il lui faut des prières en échange de ses plaisirs.

Mécénigo. — Marina, je crois pouvoir te garder encore.

Marina. — Et votre foi, croyez-vous pouvoir la conserver?

Mécénigo. — Oui! Vous lisez trop, Marina! J'aime notre vie et je demeure catholique. Prouvez-moi que c'est impossible, et que je joue, et que je triche... Je suis tel et je ne veux rien abandonner de moi-même. Il ne faut pas trop penser pour être heureux.

Bruno (avant que Marina n'ait pu répondre). — Vous parlez beaucoup de bonheur, Madame; il a raison, il ne faut pas trop penser.

Marina. — Vous savez de quel bonheur il s'agit.

Bruno. — Il ne faut pas regarder longtemps les trouées qui dévoilent de trop brillants soleils.

Mécénigo (qui est allé à la fenêtre, se retourne). — Écoute-le, Marina... *(Changeant de ton :)* Dei Grimaldi est en bas... Je l'attendais.

Bruno. — Vous auriez dû parier, Seigneur Mécénigo, je suis apaisé, je ne sens plus l'haleine de la bête. Quinze jours de Venise m'ont presque guéri. Et je vous remercie bien mal! Excusez-moi.

Mécénigo. — Je comprends pourquoi on vous appelle « mage »; il est difficile d'être votre hôte.

Bruno. — Oui, c'est difficile; tout est difficile auprès de moi ! Être semblable aux autres, voilà ce qui m'est refusé ! Pensez-vous qu'il soit agréable d'avoir toutes les terreurs et toutes les mollesses des hommes, et de traîner après soi cette idée si précise de la perfection, cette vision si pure sur ce que nous pourrions être? Pensez-vous qu'il soit agréable d'être fragile comme un homme et d'avoir des exigences de Dieu? J'aimerais être un animal à fourrure, qui s'endort pour six mois !

Il sort brusquement.

Marina veut parler, mais :

Mécénigo. — Je te reverrai, Marina; nous parlerons de tes conversions.

Marina sort. L'attitude de Mécénigo a changé. Il a l'air préoccupé et dur d'un marchand qui va traiter une affaire. Entre Dei Grimaldi.

Dei Grimaldi. — Le Conseil des Dix se réunit ce soir... pour parler de toi. *(Il le montre.)*

Mécénigo (violent). — Qu'ont-ils donc à se dire? Le Cardinal est allé les prier de chasser Bruno. Ils lui ont répondu qu'ils examineraient les vœux de Rome. C'est un refus ! Ils sont avec moi. Monti, Dei Baldi, Grimarelli me l'ont dit !

Dei Grimaldi. — Il y a une semaine de cela.

Mécénigo. — Ils ont accepté mes cadeaux.

Dei Grimaldi. — Ils ne sont pas encore contre toi. Mais Giordano Bruno les préoccupe.

Mécénigo. — Pourquoi? Est-il changé? A-t-il fait scandale?

Dei Grimaldi. — On l'aide à faire scandale.

Mécénigo. — Qui?

Dei Grimaldi. — Est-ce que le peuple, les artisans, les ouvriers de l'arsenal, savent lorsque nous invitons un artiste? Est-ce que cela les intéresse?

Mécénigo. — Moins que la couleur de mon manteau.

Dei Grimaldi. — On sait sur le port que tu as invité Giordano Bruno, et quelle a été sa vie.

Mécénigo. — Qui le leur a dit?

Dei Grimaldi. — Les prêtres, tous les prêtres et les moines et les clercs. Ils sont tombés sur les quartiers bas comme un vol de corneilles sur une vigne.

Mécénigo. — C'est de ce Cardinal qui commande dans Venise que le Conseil devrait parler ce soir, et non de moi!

Dei Grimaldi. — Le cardinal Cérigo est l'envoyé du Pape.

Mécénigo. — Et moi, je suis Vénitien!... Et vous êtes mes amis... et dans deux ans je siégerai au conseil des Dix!

Dei Grimaldi. — Bruno, lui, n'est rien! et il fait bouger la ville.

Mécénigo. — Laissez-les patauger dans leurs superstitions!

Dei Grimaldi. — Parce que Bruno est à Venise, les gens du port sont inquiets; parce que Bruno est à Venise, un cardinal fait agir tout ce qui porte une robe noire, parce que Bruno est à Venise, il laisse entendre que le Pape ne calmera pas toujours les ambitions de Philippe d'Espagne, dont les armées sont bien près de Verone. Et Giordano Bruno n'est rien... il ne nous apporte rien; il n'a aucune puissance. Ce sont les étoiles et la Bible qui l'intéressent! C'est de cela que nous allons parler ce soir.

Mécénigo. — Le peuple a eu d'autres fièvres; vous grossissez celle-ci à plaisir!

Dei Grimaldi. — Ils en parlent la bouche pleine et les doigts sales. En tirant les câbles sur le port, ils évoquent ses formules magiques. Les marchands jettent son nom au travers de la rue, quand passe un chat noir. Ils se fourrent une tranche d'orange dans la bouche, et

les joues gonflées, ils décrivent Bruno : Tu l'as vu le mage de chez Mécénigo? Le mage de chez Mécénigo, c'est lui ! Tu n'imagines sans doute pas qu'ils t'appellent « Seigneur Mécénigo » ! Et les vieux, cela leur rappelle d'autres sorciers et des catastrophes imaginaires. Il excite aussi les femmes; elles gloussent son nom avec des roulements du col. Tu sais déjà qu'il y a un nouveau sujet de conversation dans Venise : c'est ton magicien. Ils ont les yeux fixés sur cette comète et en attendent les malheurs ou les miracles.

Mécénigo (crie). — Sont-elles si graves, leurs angoisses?

Dei Grimaldi. — S'il plaît au Pape, il peut déclarer hérétiques tous ceux qui déjà admirent Bruno. Il y en a beaucoup. On ne trouve plus de crapauds dans les ruelles, tant on cherche leur peau, pour faire bouillir des élixirs. Ils ne rêvent que du sorcier. Le pape et le cardinal peuvent lever les bons catholiques, ceux qui parlent de Bruno avec la bouche en rond, contre les imbéciles qui l'admirent.

Mécénigo. — Francesco, je garderai Bruno ici, jusqu'à ce qu'il ne soit plus menacé. Tu l'expliqueras au conseil des Dix, ce soir.

Dei Grimaldi. — Pourquoi?... Pourquoi le protèges-tu? A-t-il un secret?

Mécénigo. — Est-ce que je saurais te l'expliquer? Giordano Bruno est plein comme un soleil rouge. Les poètes et les philosophes et nos amis m'ont toujours paru infirmes d'une aile ou d'une jambe. Il suffit de promener les doigts sur leur surface pour y sentir les cicatrices, les creux. J'ai sans doute invité Bruno pour ajouter un tableau ou un vase précieux à ceux que je possède. Mais celui-ci ne m'a pas déçu.

Dei Grimaldi. — Il te plaît. Ce doit être un bon courtisan.

Mécénigo. — Oui, il me plaît, et pourtant il n'est pas mon ami.

Dei Grimaldi. — C'est ce qu'un être donne à Venise, qui permet au conseil des Dix de mesurer sa valeur.

Mécénigo. — Je le sais. C'est pourquoi j'étais prêt à me battre. Nous ne regardons pas Giordano Bruno à travers les mêmes verres. Il est pour moi comme un platine.

Dei Grimaldi. — J'expliquerai cela au conseil des Dix avec plus de rondeur que tu ne l'as fait.

Il fait un mouvement pour sortir.

Mécénigo. — Francesco, Rome est bien loin de Venise. Le Cardinal Cérigo ne pourrait-il pas crier très fort, et avoir certaines souplesses? Cela peut s'acheter. Est-il très riche?

Dei Grimaldi. — Nous y avons pensé. Le Saint Siège lui a promis l'ambassade de France s'il réussit à arrêter Giordano Bruno. Tu ne pourras pas lui donner l'équivalent d'une ambassade.

Il veut sortir.

Mécénigo. — Attends. *(Il sort du petit paquet un lingot d'or, bien poli, bien dense, bien brillant, qui doit avoir une grande « présence ».)* Tu es mon ami, Francesco; je veux que tu le sois encore.

Dei Grimaldi (prend le lingot sans la moindre hésitation et l'enroule dans son manteau). — Je reviendrai cette nuit, après le conseil. *Il sort.*

Mécénigo s'avance sur l'avant-scène. Il est isolé dans un cercle de lumière.

Mécénigo. — C'est à présent Giordano Bruno qui promène ses doigts sur moi et y décèle les fêlures secrètes. Douleur, quand ses mains atteignent les plaques malades de ma vie. Les bêtes mordent lorsque l'on touche leurs blessures. Il n'est pas mon ami. Je crois en Dieu, je suis catholique, j'aime Marina. Et Bruno, comme le médecin qui découvre la tumeur...

Il est bien grand et bien pur, le Giovanni Mécénigo qui va défendre Bruno contre la meute folle de l'Europe. Est-ce mon ombre, est-ce moi-même, ce héros qui se lève dans ma poitrine ? Ses grandes exigences sont-elles vraiment les miennes ?

Le récitant apparaît sur le même plan que Mécénigo ; il est isolé, lui aussi, dans un cercle de lumière.

Mécénigo (continue). — Je ne veux pas me tromper. Je veux regarder ma vie comme une pomme ouverte par les dents. Peuple de joueurs vénitiens, est-ce que je dois jeter ce bonheur sur la table ? Dois-je risquer cette quiétude avec les dés ? Au nom de quoi ? De ce héros qu'est Mécénigo, et que Mécénigo ne savait pas être ?

Le récitant. — Le soir de ce même jour, Carlo revint au palais de son père. On savait dans les maisons des princes que le conseil se réunissait et l'on parlait de Giordano Bruno.

Il sort.

Mécénigo (continue). — Déjà on fouette les chevaux et les câbles tirent sur mes membres.

4

Mécénigo se tourne vers le fond de la scène ; Carlo entre à gauche, son père le rejoint au centre de la salle.

Carlo. — Excusez-moi. Ce Bruno m'avait rendu fou.

Mécénigo. — Chez qui es-tu allé ?

Carlo. — Je suis sorti de Venise ; jusqu'à notre terre du Morosino ; puis j'ai cherché mes amis.

Mécénigo. — Est-ce qu'ils t'ont parlé de Bruno ?

Carlo. — Non. Ils m'ont évité. Lorsque j'en trouvais un, il tirait sur les coins de sa bouche pour s'obliger à rire, il inventait une plaisanterie et une excuse pour s'enfuir. Je suis allé chez Pietro Baldo. J'étais dans son

salon comme le vinaigre qui fait éclater la pierre ; lorsque je m'approchais d'un groupe de seigneurs, ils s'éparpillaient...

Mécénigo. — Sais-tu pourquoi ?

Carlo. — Parce que Giordano Bruno habite notre maison.

Mécénigo. — Que dit-on du Conseil des Dix ?

Carlo. — Il se réunit dans une heure. Je les ai vus, ces seigneurs ; ils attendent comme les spectateurs d'un procès. Ils ne me parlent pas avant la sentence, car ils ne savent pas encore jusqu'où iront les éclaboussures. Allez les visiter ; ils n'oseront pas vous abandonner sur un tabouret, comme moi !

Mécénigo. — Non. Je ne sortirai pas aujourd'hui. Leur conseil ne me concerne pas.

Carlo. — Nous sommes accusés... dans cette Venise qui nous appartenait. Nous allons bientôt nous sentir coupables sous tous ces regards ! Voilà comment ils inventent les crimes... en fabriquant d'abord les coupables.

Mécénigo. — Ce n'est pas toi qui vas te battre. Ne parle pas. Sors moins souvent. Dans un mois, la mode de Bruno sera passée. On pensera aux prochaines fêtes.

Carlo. — Et si le conseil vous ordonne de le chasser ?

Mécénigo. — Ils ne peuvent rien m'ordonner. Ils me le demanderont peut-être. Je refuserai avec beaucoup de courbettes.

Carlo. — Et moi ? Pensez-vous à moi ? Vous allez risquer notre fortune et notre nom pour un étranger. Je veux être catholique et Vénitien. Je la veux, cette existence que vous m'avez promise. Je veux ce palais et siéger au conseil. Depuis dix ans, je vous regarde vivre et je désire refaire et continuer cette vie. Vous n'avez pas le droit de m'enlever cela !

Mécénigo. — Je croyais que la vie, pour toi, c'était

le jeu de dés, l'escrime et les abbesses. Tu ne vas pas souvent à l'église.

Carlo. — Je sais que je peux y aller ! Vous risquez de nous faire excommunier et chasser de la ville pour un hors-la-loi, qui n'est pas assez fin pour être discret !

Mécénigo. — Tu m'as jugé deux fois, aujourd'hui !

Carlo. — Ce n'est pas vous que je juge ; c'est ce Bruno ! Peut-on vous reprocher de le protéger ? Vous l'imaginiez victime d'une injustice ! Je vous ai admiré. J'étais heureux de l'escorter depuis Padoue. Mais Bruno n'est pas le Bien, le reste du monde n'est pas le Mal. Toutes ces villes qui l'ont chassé, et qui cependant n'avaient pas la même foi, toutes ces villes devaient avoir une raison.

Mécénigo. — Laquelle ?

Carlo. — Giordano Bruno devait s'installer chez un noble. Après une semaine, il se détendait, il se carrait plus à l'aise dans les fauteuils. Puis un jour, il relevait un geste de son hôte, il choisissait quelques phrases ; et comme c'est un grand philosophe, il en tirait les conclusions : vous êtes lâche, vous n'êtes pas chrétien, vous êtes un Turc ! Moi, Giordano Bruno, avec mon autorité de savant européen, je vous le déclare, votre femme est bien imparfaite, votre fils bien innocent, votre maison est un bordel. Et si l'on ne voulait pas voir sa propre vie lancée au Nord, à l'Est, au Sud et à l'Ouest, on chassait Giordano Bruno. Peut-être ne désire-t-il pas détruire, mais il porte cette destruction en lui-même ; sa seule présence la provoque. Je n'ai jamais connu de possédé, mais... s'il était l'homme exceptionnel que l'on dit, il serait déjà parti.

Mécénigo. — Mais il ne sait rien !

Carlo. — Il ne sait pas que son visage empoisonne la ville ? Il ne sait pas que le Conseil se réunit ?

Mécénigo. — Il ne sort pas beaucoup.

Carlo veut monter vers la porte de Bruno, au fond.

Mécénigo. — Je t'interdis de lui parler ! Il partirait...

Carlo (essayant de l'éviter). — Il ne faut pas que je vous obéisse !...

Mécénigo essaie de le retenir. Carlo lui échappe assez facilement. Il ouvre la porte du fond.

Carlo (crie). — Seigneur Bruno, voulez-vous venir?

Mécénigo. — Tu ne lui diras rien... tu ne lui diras rien...

Carlo. — Il ne prendra ni ce palais ! ni mon Dieu ! ni Venise ! Je veux être heureux !

Mécénigo. — Je te ferai enfermer..., je t'obligerai à partir sur l'un de mes bateaux...

Entre Bruno, qui reste en haut des marches.

Carlo. — Seigneur Bruno, toute la ville parle de vous. Les bons catholiques veulent vous brûler; les pêcheurs cherchent vos secrets pour enchanter le poisson. La veille de votre arrivée, un cardinal romain est venu conseiller à mon père de vous chasser; puis il est allé menacer le grand Conseil. Depuis, les seigneurs de Venise évitent notre palais et ce soir le Conseil se réunit pour nous juger. Vous êtes ici depuis quinze jours, et depuis quinze jours on vous cache la vérité : vous êtes tombé sur notre famille comme un épervier sur un troupeau. *Carlo sort à droite.*

Bruno et Mécénigo restent face à face, le premier en haut des marches.

Bruno. — La bête est revenue.

Mécénigo. — Vous avez vexé Carlo, ce matin. Il veut vous blesser.

Bruno (crie). — Grâce à lui, je sais qu'il faut partir !

Mécénigo. — Les Vénitiens bavardent, mais personne ne vous menace.

Bruno. — Et ce Conseil? Et ce Cardinal?

Mécénigo ne répond pas.

Bruno. — On vous a demandé de me chasser, n'est-ce pas?

Mécénigo. — Non.

Bruno. — Je sais comment cela se passe. Ce sont d'abord des sourires fixes et des saluts étriqués; puis c'est un bon ami qui vient vous prévenir que l'on parle de Bruno; c'est ensuite la grande place vide autour de soi, et les autres qui vous regardent à distance et qui attendent... Voulez-vous que je parte?

Mécénigo. — Je veux que vous restiez ! Je n'ai jamais cédé, dans aucun port, dans aucun comptoir ! C'est ainsi que j'ai conservé ma fortune.

Bruno. — J'étais apaisé... et tout à coup, une voix : Seigneur Bruno, voulez-vous venir... C'était le souffle de la bête, que je n'avais pas reconnu.

Mécénigo. — Ils ne vous débusqueront pas facilement, cette fois.

Bruno. — Ils me débusqueront tout de même.

Mécénigo. — Pourquoi cette certitude? Vous acceptez d'être encore pourchassé; déjà, vous vous préparez à repartir, comme au premier jour. Vous resterez !

Bruno. — Je ne le peux pas.

Mécénigo. — Il ne faut pas courir devant les chiens, c'est alors qu'ils vous poursuivent. Tant que vous resterez dans ma maison, le chien courant de Rome ne pourra rien contre vous.

Bruno. — Il faudra que je vous compromette. L'homme seul est condamné à courir, toujours. Pour résister, il faut qu'il s'attache membre contre membre et tronc contre tronc, avec les autres hommes; et si on le frappe, la blessure est pour tous. Je ne renoncerai pas au monde que j'imagine et sans doute serai-je exécuté. Vous devez comprendre que je ne peux pas m'attacher à mes bons semblables : ils feraient la culbute avec moi.

Mécénigo. — Pourquoi ne reniez-vous pas solennellement tout ce que vous avez écrit? Vous pourrez continuer à croire que la terre n'est pas le centre du monde; mais l'Église sera satisfaite.

Bruno. — J'ai déjà renié tout ce que j'ai écrit. l'Église n'est pas satisfaite. Ce qu'elle voudrait arracher et tenir entre ses doigts, c'est ma pensée. Ils savent bien, à Rome, que la vérité que j'ai découverte surgit malgré moi, et que, jamais, je ne pourrai la retenir totalement. Il suffit d'une conversation avec un physicien ou un astronome, pour que les soleils s'ordonnent, et que je vois ce chemin raisonnable, logique, ce chemin de philosophe, qui conduit à Dieu. Ils savent bien, les cardinaux du Saint Siège, que tant que Bruno vivra, on entendra sa vérité, et que même si on lui coupait la langue, elle éclôrait comme une sueur, sur toute sa peau. Il faut que je reparte. Je courrai encore en criant ce que je crois, et j'aurai peur, et je crierai quand même. Il y aura des jours où je serai comme un Vésuve, où je sentirai ma pensée me lever bien au-dessus des autres; il y aura des jours où je serai malade par cette même pensée, et où j'envierai les palais tranquilles.

Mécénigo. — Restez avec nous.

Bruno. — Oui. Vous savez que j'ai peur. En ce moment, je désire rester; même si cela devait vous ruiner.

Mécénigo (rit). — Je ne me laisserai pas ruiner ! Plusieurs membres du Conseil sont mes amis et je paie les autres. Peut-être me feront-ils quelque recommandation pour plaire au cardinal Cérigo... Je suis encore solide sur mes pieds, et mon palais bien rivé contre la terre.

Bruno. — Votre fils prétend que les seigneurs vénitiens vous abandonnent.

Mécénigo. — C'est un jeune homme; il voit mal.

Bruno. — Je voudrais quitter cette angoisse qui s'installe à son habituelle place. *(Il est très nerveux.)* Puis-je me retirer?

Mécénigo. — Vous n'êtes pas un serviteur, Seigneur Bruno, je n'ai pas d'autorisation à vous donner.

Bruno sort.

Mécénigo vient sur l'avant-scène.

Mécénigo. — Voici les tentations, voici les peurs. Je les trouve empressées, acérées, méchantes, telles qu'il les avait promises. C'est un mécanisme tendu quelque part au cœur du monde, et c'est un mécanisme tendu dans mon propre cœur, qui réclament le sacrifice de Bruno.

Bonheur, caresse de Marina, je ne les rejoindrai que si je chasse Bruno. Forêt de Venise dont la luxuriance rampe à présent vers mon palais, je couperai vos racines avant qu'elles n'atteignent mes perrons, si je chasse Bruno. Les belles faiblesses qui se lèvent en moi, d'autres les ont connues. A Genève, à Londres, à Francfort, ils n'ont pas résisté, et ils ont chassé Bruno.

Je prévoyais la bataille et qu'elle serait âpre ; mais je ne savais pas que Marina danserait sur les vagues et moi à sa nouvelle poursuite.

Pourquoi n'est-elle pas catholique ?

5

Entre Marina à gauche. Elle vient de l'extérieur et porte une mante et une petite cape. Mécénigo s'est retourné et va vers elle.

Marina. — Le Conseil est réuni. Il ne se séparera pas avant minuit.

Mécénigo. — Avez-vous rencontré Carlo ?

Marina. — Il veut passer la nuit avec la foule.

Mécénigo. — Comment est la ville ?

Marina. — Trop polie avec moi, et trop nerveuse. Vous n'êtes pas sorti ?

Mécénigo. — Non. C'est la première fois que je ne vérifie pas la charge de mes navires avant leur départ. Mes trois cargaisons de cuivre devraient faire réfléchir les Vénitiens. Je souhaite qu'ils se lèvent tôt, demain,

pour regarder ces trois ventres de bois et de toile, gonflés vers l'Égypte.

Marina. — Il y a une grande ferveur près des églises. Les prêtres ont dit qu'un sorcier vit à Venise et ils ont demandé au peuple de prier sur les parvis jusqu'à minuit. Carlo est agenouillé au premier rang.

Mécénigo. — Le Cardinal est un bon politique; et Carlo est un imbécile.

Marina. — Combien de temps tiendrez-vous Bruno à bout de bras?

Mécénigo. — Que veux-tu dire?

Marina. — Jusqu'où le défendrez-vous?

Mécénigo. — Tant qu'ils n'auront pas compris que je suis leur égal, que je serai élu au Conseil alors qu'ils seront redevenus de simples patriciens.

Marina. — Vous savez que le grand Conseil et le doge ont un pouvoir sans appel. S'ils engagent la bataille, non seulement votre fortune, mais vos terres et peut-être votre titre peuvent voler en éclats.

Mécénigo. — Pourquoi dis-tu cela? Tu veux que je l'abandonne? Tu as peur?

Marina. — Je désire que vous défendiez Bruno; mais vous devez connaître les conséquences exactes d'une bataille avec la ville.

Mécénigo. — Ils n'oseront pas me condamner.

Marina. — Il s'agit cette fois de toute la politique de Venise; il s'agit de rois tapis aux frontières, d'un peuple obéissant aux prêtres. Il faut que vous défendiez Bruno, mais sans mauvaise foi, sans conserver dans l'esprit cette limite vague à laquelle vous l'abandonnerez, lorsque le danger sera trop aigu.

Mécénigo. — Tu es la plus parfaite de ses disciples! Je connaissais la Marina des caresses et de l'Église et j'apprends aujourd'hui que je ne voyais qu'une chrysalide, que tu étais cachée sous ce masque que j'aime.

Marina. — Voulez-vous que je continue à jouer?

Mécénigo. — Pourquoi pas? Je n'étais pas digne de connaître Marina, n'est-ce pas, avant que Bruno n'arrive!

Marina. — C'est Marina qui n'osait pas briser les statues.

Mécénigo. — Je ne crois pas aux conversions : on ne décide pas d'être catholique ou de renier Dieu en une seule nuit.

Marina. — Croyez-vous, Giovanni, lorsque tant d'envies, tant de passions se sont bousculées chaque jour et depuis des mois contre vos sens, croyez-vous que l'obstacle ne cède pas d'un coup, et qu'elles ne s'engouffrent pas en vous en une seule nuit? Pensez-vous qu'il soit alors possible de jouer à la dévote devant un homme tel que Bruno?

Mécénigo. — Notre plaisir a-t-il jamais été médiocre? Pensais-tu alors à tes agenouillements? Avais-tu des remords? Non!... Tes beaux principes et tes scrupules sont venus avec Bruno. Ce sont des rêves! Je n'attends pas de leçons de toi! Il est passionnant lorsque l'on est jeune de se croire hérétique et de l'avouer à mi-voix à ceux qui ne vous dénonceront pas!... Tu es catholique.

Marina. — Taisez-vous. Il n'y a pas seulement le plaisir mais toute notre vie. Il y a ces Vénitiens qui jouent, qui trichent, qui volent les marins. Il y a ces cardinaux ambitieux. Rien n'est catholique sur cette lagune. Ce n'est qu'une belle comédie que l'on exécute avec talent. Les Vénitiens ne savent même plus s'ils en sont les acteurs ou les spectateurs. Ils sautent de la scène à la salle. Et vous faites les mêmes pirouettes et les mêmes grimaces! Il n'y a pas de différence entre vos églises et vos maisons de jeu. Ce sont des décors. Du bois et de la toile, comme vos navires.

Mécénigo. — Orso Mécénigo, fondateur de Venise; Doménico Mécénigo, doge de Venise; des champs de blé jusqu'à Padoue, une banque à Vérone, un autre palais

à Trévise. Voici mes ancêtres et voici mes racines en terre. C'est vrai cela. Tu peux le toucher. *(Il touche sa robe qui est belle.)* C'est du marbre, de l'or, de la noblesse pure.

Marina. — Posez-vous alors deux questions. La première : défendrai-je Bruno jusqu'à sauter avec lui au pied de la falaise ? La seconde : Dois-je vivre encore avec Marina Quérini ?

Mécénigo. — Avec toi ?

Marina. — Oui ! Volerons-nous encore d'un même vol ? Enlacerons-nous encore les courbes de nos plongeons et de nos escalades ? Battrons-nous le même air avec les mêmes ailes ? C'est une nouvelle Marina que Bruno a fait paraître. Pouvez-vous voler avec elle, peut-elle vivre encore avec vous ?

Mécénigo (simplement). — Je t'aime, Marina.

Marina. — Ne répondez pas encore.

Mécénigo. — A ta première question, je pourrais répondre : Bruno est cet homme qui nous a lancés stupéfaits, l'un en face de l'autre. Nous avons failli ne point nous reconnaître. Depuis, j'ai envie de le pousser au bas de la falaise.

Marina. — Et vous me perdrez sûrement.

Mécénigo. — Tu es folle !

Marina. — Non, je suis exigeante, exigeante envers vous. Vous êtes pris dans le même engrenage que les nobles qui, en France et en Allemagne, ont voulu protéger Bruno. Mais vous, vous ne céderez pas ! Bruno ne se laisse pas congédier comme un peintre ou un poète. Il est la pierre de touche unique contre laquelle vous éprouverez votre vie. Si vous ressemblez aux autres seigneurs, si vous l'abandonnez, je vous quitterai. Si vous n'êtes qu'un patricien parmi les patriciens, je n'ai plus de raisons de demeurer dans votre maison, car vous n'êtes pas le plus riche.

Mécénigo. — Tu me fais le chantage de ton amour et

de ton affection ! Si tu l'avais vu, celui que tu défends ! Il avait peur ; il me l'a dit ; il m'a dit être prêt à toutes les lâchetés pour rester à l'abri de mon manteau !

Marina. — Imaginiez-vous inviter un demi-dieu ? Séparez-vous l'humanité en deux nations, celle des saints et celle des damnés ? Parce que l'une des faces de cet homme vous plaisait, vous vouliez que l'homme soit parfait ! Bruno peut être lâche ; il peut avoir bien d'autres faiblesses ; il les connaît ; il sait jusqu'où peuvent courir ses peurs, ses désirs et ses courages. Giordano Bruno se prend pour Giordano Bruno. C'est tout. Il ne revendique pas d'autre titre.

Mécénigo. — Je ne l'imaginais pas ainsi.

Marina. — Vous allez donc lui dire : Seigneur Bruno, comme à Londres, comme à Paris, vous êtes importun à Venise. Nous étions tranquilles et vous venez nous parler d'étoiles, de franchise et de foi véritable. Laissez-nous dormir, et faire l'amour, Seigneur Bruno, et allez vous faire brûler ailleurs.

Mécénigo. — Tu te trompes !

Marina. — Que répondrez-vous à la première question ?

Mécénigo. — Le grand Conseil n'a rien décidé. Il faut attendre minuit.

Marina. — S'il décide quelque chose... ?

Mécénigo. — Je sauverai Bruno. Francesco dei Grimaldi vient ici, cette nuit. Je vais préparer de l'or pour ces marchands. Voilà ce que je fais pour toi...

Marina (sourit). — Et pour votre gloire, n'est-ce pas ?

Mécénigo (sourit). — Et pour ma gloire. A toi, je cède ; mais pas aux doges, ni aux cardinaux. Ils ne sont pas assez séduisants.

Marina (va vers la porte de droite). — Je vous attendrai jusqu'à ce que dei Grimaldi soit reparti. Je vous promets de ne pas dormir.

Mécénigo. — Tu es belle.

Marina (sourit). — Je le crois. *(Entre les phrases qui suivent, elle va laisser un silence.)* Vous ne connaissez pas toutes les faiblesses de Bruno... Le premier soir, pas plus que sa peur, il n'a su me cacher son désir. Celui d'un homme très ordinaire. *(Elle fait taire Mécénigo d'un geste.)* Il n'a rien dit. Il ne dira rien... Mais il me désire... *(Sur le seuil, elle rit.)* Il ne m'aime pas comme vous, Seigneur Giovanni. Il faut l'excuser.

Elle sort.

Mécénigo (court vers la porte et appelle). — Marina... ! Marina... !

Marina revient et reste sur le seuil. Mécénigo est monté sur le palier, tout près d'elle.

Mécénigo. — Il ne faudrait pas te moquer de moi ! Il ne faudrait pas que vous vous moquiez tous de moi ! *(Il crie.)* Je ne suis pas un renard que l'on excite dans sa cage. Je suis libre, entends-tu ? Je suis libre !... Souvenez-vous de cela, vous tous ! Souvenez-vous qu'après tous les tremblements et tous les incendies, c'est moi qui survivrai ! C'est moi !

Marina le regarde quelques secondes sans rien dire, puis elle sort en refermant la porte sur elle. Mécénigo donne deux coups de pied dans le battant. Bruno entre par la porte du fond et Mécénigo n'a qu'à pivoter sur lui-même pour se trouver en face de lui.

Mécénigo (crie). — Je me bats pour vous... je me bats pour vous... !

Il lève les deux poings au-dessus de Bruno, comme s'il voulait l'écraser. Mais son geste reste suspendu.

CHRISTIAN LIGER

(A suivre)

LA GROTTE DE SALAMINE

Le voyageur tragique qui, par la terre grecque et par la mer grecque à travers le temps grec, suit de cité en tombeau, de sanctuaire en théâtre son itinéraire tragique, s'il est parti d'Éleusis et des sources dionysiennes, il ira comme tout le monde, par la route de Thèbes, de Delphes en Épidaure pour rentrer à Athènes après avoir scruté le masque d'or d'Agamemnon ; mais, lui, il faudra bien, au soir de son voyage, qu'il finisse par atterrir devant la grotte de Salamine obscurément ouverte sur la mer. Car c'est vraiment ici l'invisible delta : le lieu de la terre grecque et de la mer grecque où la Tragédie débouche et se perd.

Cette grotte d'Euripide, il faut d'abord la découvrir, la reconnaître, l'inventer, il faut l'élire entre douze autres, car les guides ne sont pas moins trompeurs que les traditions postiches : je crains qu'ils ne suivent aveuglément Aulu-Gelle qui leur a désigné, une fois pour toutes, cette caverne ténébreuse où fument d'étranges vapeurs et qu'assiègent les méduses. Comme si un poète, même tragique, allait choisir pour lieu d'asile, de méditation et de travail, cet antre « très sombre et très effrayant » ! Il y a bien du romantisme là-dedans. Il y en aurait encore, sans doute, à choisir pour lui cette grande coquille épineuse où, dans chaque pointe cristalline, le couchant ensanglante le couteau de Médée. Non, sa grotte c'est évidemment la plus claire, la plus nue, la plus ouverte, calme et blanche comme une cellule. Je la reconnais : elle est toute pareille à celle de Prospéro.

Du reste, ils se ressemblent, les deux enchanteurs tragiques : tous les deux préfèrent le pouvoir secret à la puissance temporelle, la société des livres à celle des hommes ; tous deux nourrissent cette souveraine mélancolie, ce

pessimisme actif, ce serein désespoir où veille on ne sait quelle inquiète espérance; à tous deux les constructions de nuages qui se font et se défont sur la mer représentent un même monde d'apparences et d'illusions. « La condition de l'homme, ce n'est pas d'aujourd'hui que je la tiens une ombre » souffle Euripide au Messager de *Médée.* Mais il a vingt siècles d'avance. Il lui arrive aussi, trente ans avant que naisse Platon, de se tourner vers le fond de la caverne pour s'y donner à lui-même le spectacle de ce théâtre d'ombres.

La nuit, couché sur le dos à l'entrée de la grotte, un bras allongé dans le sable, les doigts touchant la frange salée que dépose la vague, il interroge le ciel où tournent les constellations, pour y chercher non plus des dieux et des demi-dieux mais des explications du monde : autant qu'à la philosophie, Anaxagore l'a initié à l'astronomie. Nul doute qu'il entende aussi la musique des sphères et que sa tête vibre et retentisse du seul répons terrestre : celui du Chœur tragique. Ion, le plus pur peut-être de ses héros, Euripide le fait naître des amours d'Apollon et de Créuse dans une grotte de l'Acropole; et il est probable qu'il a écrit *Ion* dans sa cellule marine. Mais plus encore que son jeune héros, c'est lui qui contemple « les Pléïades au cœur de l'éther, Orion armé de l'épée, l'Ourse qui tord sur le pôle sa queue dorée », — et quelque soleil noir visible pour lui seul.

Dans la grotte de Salamine où il se retire pour rêver, méditer ou écrire, il n'est point malaisé d'imaginer Euripide non seulement dans ses gestes, ses actes, ses pensées, mais aussi dans son apparence charnelle. A cet esprit en mouvement on peut donner un corps : des trois grands tragiques, il est le seul dont il nous reste des portraits incontestables. Répliques probables du bronze de Lycurgue, ils n'ont que le tort de nous offrir une douzaine d'épreuves du même original, pétrifié au même instant de la vie.

Le front a la hauteur et l'aplomb d'une belle paroi lisse au-dessus de la mer; l'œil profond sous l'arcade s'emplit de l'ombre d'un regard tourné vers l'intérieur; la fraîcheur de la bouche surprend, et sa tendresse triste; elles démen-

tiraient à elles seules les traits renfrognés et l'humeur bilieuse qu'on lui a généreusement prêtés. C'est pourtant l'Euripide des approches de la vieillesse, l'écritoire sur les genoux, au seuil de la grotte, composant *Ion*, justement; ou, peut-être, dix ans plus tôt, *Hippolyte*. Il suffit de déchiffrer en transparence le visage imberbe, d'effacer ou atténuer les deux sillons qui, de l'aile du nez au coin de la lèvre, donnent au masque le sceau douloureux de la vie longuement vécue : voici l'Euripide de vingt-cinq ans, composant *Les Filles de Pélias;* puis tant de tragédies perdues, jusqu'à cette *Alceste*, le premier pour nous des chefs-d'œuvre de la maturité.

Je viens d'écrire deux fois : *composa*. A dessein. Pour marquer qu'Euripide, avant d'être un penseur, et même un libre penseur, est d'abord l'inventeur inspiré d'une musique. Musique à programme, si l'on y tient; musique tout de même, musique surtout, et grande musique.

La preuve : à la mort d'Euripide, Denys de Syracuse acheta aux héritiers les instruments de travail du poète. Il en reçut trois : la tablette à écrire, le style — et une lyre. Ému à la vue de ces reliques, Denys y fit graver son nom uni à celui d'Euripide et il les déposa en offrande dans le temple des Muses. Honneur mélancolique. Quittons le musée et le tombeau, revenons à notre coquille marine : en elle le poète habitait le chant même de la mer. Il y faisait écho sur les sept cordes. On comprend mieux pourquoi la mer, sa présence, son mouvement, ses rythmes et ses voix habitent à leur tour ces drames; et non pas seulement dans les images, mais par des accents, des accords plus profonds, confondus avec les clameurs et les cris de la passion et de la souffrance : « J'ai entendu, dit le Chœur de *Médée*, la clameur gémissante des longs sanglots, les cris de douleur qu'elle crie... Elle invoque la justice de Zeus qui, à travers l'onde nocturne, la transportera jusqu'à la passe qui ouvre l'immensité salée du large. »

Salamine est le lieu où se croisent les destinées des trois tragiques : trop proche pour être seulement aperçue des contemporains, à distance cette conjonction d'astres éblouit. Euripide est donc né à Salamine le jour même où

Eschyle, combattant au large de l'île, regardait s'abîmer ou s'enfuir les vaisseaux de Xerxès, et songeait peut-être pour la première fois aux *Perses;* le soir, Sophocle adolescent était désigné pour chanter l'action de grâce victorieuse à Apollon. Vingt-cinq ans plus tard, exactement, Eschyle mourait, Sophocle écrivait la première des sept tragédies que nous avons de lui, et Euripide faisait ses débuts au théâtre. Coïncidence encore, mais qui exprime avec un singulier éclat cette irruption fulgurante du météore tragique dans le ciel grec.

Du même coup se dissipe l'illusion d'optique qui nous montre les trois tragiques séparés par d'imaginaires espaces : très loin, Eschyle, le sublime primitif; au centre harmonieux : Sophocle, le classique; près de nous, Euripide, le moderne : baroque et ambigu, à la fois novateur, rénovateur et décadent. Pour un peu, ils représenteraient trois âges; et, si j'ose ainsi parler, l'un serait le « roman »; l'autre, le gothique; le dernier, un homme de la Renaissance. Je me risque à cette analogie téméraire, parce qu'il y a bien en effet — toutes mesures et proportions gardées — de « l'homme de la Renaissance » en Euripide. Mais enfin, il faut redresser la perspective, raccourcir la distance jusqu'à presque la supprimer, garder présent à l'esprit que les trois hommes étaient contemporains, et qu'il n'y a que quelques dizaines d'années entre l'invention de la tragédie par Eschyle et cela qu'on regardera comme sa dégradation pathétique et délicieuse sous les coups trop heureux d'Euripide. Mieux encore : Sophocle — qui est un peu le Corneille de ce Racine — survivra à son jeune rival; au point qu'il aura le temps de se montrer sensible à son influence, — ce qu'on néglige souvent de remarquer; cependant qu'Euripide, ivre au bord de la mort du vin oublié de Dionysos, jetant sur le théâtre *Les Bacchantes*, retournera avec une ardeur presque sauvage aux sources sacrées de la tragédie primitive.

Euripide a vingt ans quand Eschyle fait représenter *L'Orestie*. On peut imaginer l'impression que produit la trilogie sur ce spectateur obscur qui rêve de se faire entendre à son tour dans le même théâtre; qui, sans doute, a déjà ébauché des personnages, des dialogues et des chants;

pour qui Eschyle est le seul maître. Ce qui le frappe c'est, au terme de l'enchaînement fatal, cette catastrophe imprévue qui n'en est pas une au sens moderne; qui est même tout le contraire. Pour la première fois, la tragédie se dénoue dans l'espérance et l'apaisement. Pour la première fois l'homme, jusque-là écrasé dans la fureur et l'horreur, se voit relevé, lavé, absous; arraché aux puissances infernales, délivré du mal; *gracié*.

Or, nul plus qu'Euripide, et plus volontiers, ne va pratiquer le dénouement heureux, par une intervention divine ou semi-divine. Mais le dieu d'Eschyle, le dieu de la colère et de la foudre en soi-même apaisé par le dieu de la rémission, on dirait qu'il n'est plus chez Euripide que le dieu de la machine.

Ou quelque chose d'autre et de plus? Car voilà le contraste, l'apparente contradiction : jamais on n'aura tant vu sur le théâtre Apollon et Athéna, sans parler d'Aphrodite et d'Artémis, mais ce ne sont plus les apparitions célestes illuminant de très haut le jugement dernier de *L'Orestie;* ils se tiennent maintenant au seuil de la maison, ils y entrent par affection — Dieu me pardonne! comme Jésus chez Lazare — ils ont, non plus cette fausse, trompeuse, humanité de la mythologie, qui n'est qu'un masque, mais une humanité de chair et de sang, une humanité fraternelle. Avec Euripide, la « mesure grecque » devient enfin cette mesure commune à Dieu et à l'homme.

Par là — et jusque dans cette contradiction qui n'est que le balancement de la tâtonnante recherche — Euripide est très moderne. Trop moderne. Il ne cessera d'en porter le poids. Ses contemporains ne le lui pardonneront pas. (Et c'est encore, pour des raisons certes fort différentes, son modernisme que nous lui reprochons). Ils ne lui pardonnent pas de les troubler, de les déranger, de les *inquiéter :* de substituer à l'angoisse obscure une inquiétude lucide, lancinante; à la fatalité terrible et confortable, une insupportable liberté.

Avec notre optique, nous penserions qu'Euripide si poignant et touchant, humain, et même « facile », fut de tous les dramaturges de son temps celui qui appelait le

mieux le succès. Bien au contraire : sur le théâtre comme dans ses idées, il bousculait les traditions, surprenait, scandalisait; trop en avance encore; trop moderne, toujours. Et trop humain.

Il est probable que ce furent l'incompréhension hostile du public, le succès des méchants auteurs, les brocards injurieux des comiques, qui le poussèrent à quitter Athènes au lendemain de la représentation d'*Oreste*. Il se retira à Pella, à la cour d'Archélaos, où il fut, dit Satyros, « traité avec les plus grands honneurs. »

Mais il y a peut-être, à cette ultime retraite, d'autres raisons plus profondes, plus poignantes aussi. A quoi bon la grotte marine qui était comme la chambre de résonance de ses chants? A quoi bon chanter? Du sommet de l'âge, comment voit-il Athènes secouée encore par les dernières ondes de la guerre? Quels ébranlements perçoit-il, quels bouleversements, quels effondrements? A quoi bon le poème tragique, si le poète prend conscience de l'avènement des temps tragiques? S'il pressent, s'il a peut-être déjà éprouvé, vécu « l'histoire comme tragédie ».

C'est dans cet exil de Macédoine que l'atteignit la mort. Il venait d'écrire *Les Bacchantes*. Une double tradition voudrait qu'il eût péri déchiré par des chiens, ou par des femmes. Destin très digne de cet Orphée désenchanté qui n'avait jamais trouvé son Eurydice, sinon dans ses songes.

Déchiré, il ne cessa de l'être. Engagé avec passion dans son temps — mais non dans l'action politique : c'est un engagement qu'au contraire de Sophocle il refusa — incommode à son temps qu'il précédait, dépassait, essoufflait, il l'aima sans en être aimé, avec une douloureuse intransigeance. Ce temps, ses misères, ses grandeurs, ses souffrances animent le théâtre d'Euripide; les échos de la guerre du Péloponnèse le traversent longuement. Et presque pour la première fois, dans une dramaturgie dominée par l'immolation des victimes, retentit — avec quelle insistance, quelle force, quelle conviction ! — le thème du sacrifice volontaire.

Dans cette haute vie toute retirée en soi, où presque rien ne paraît se passer, il ne se passe en effet presque rien que

d'intérieur, mais avec quelle dramatique intensité ! Oui, tout est intérieur chez Euripide, et d'abord ce déchirement dont il a peut-être fini par mourir.

L'annonce de sa mort lui ramena Athènes. Le soir, le public pleura quand Sophocle, le grand survivant, parut sur le théâtre en vêtements de deuil, précédant le Chœur découronné. Sa patrie éleva au poète un cénotaphe dont Thucydide, sans doute, grava l'inscription : *La Grèce entière est la tombe d'Euripide...* Glorieux témoignage où perçait un remords : car le corps de l'exilé volontaire reposait en Macédoine.

On conte que les deux monuments furent frappés ensemble par la foudre. Dernier éclat, un peu théâtral, des dieux contre le poète tragique qui leur avait arraché l'aveugle destin de l'homme, pour le remettre à l'homme chargé du double poids de la solitude et de la liberté.

YVES FLORENNE

GLISSER A LA MER

II

Julien Gracq nous a lui-même dévoilé son "thème" : lancement de l'Ile-de France, *alors que l'écrivain était dans sa douzième année. Cet "émerveillement" ou "traumatisme" enfantin se lit à travers cent symboles divers, dans* Liberté grande, *et dans les personnages du* Château d'Argol. *De ce même roman, l'intrigue, puis* Un Balcon en Forêt *vont livrer d'autres modulations du transatlantique lancé, glissant à la mer, puis proie des vagues.*

Reste à déchiffrer, après les personnages, leur destin. Chapitre par chapitre, celui-ci se précise avec une étrange rigueur. — *Argol* dessine le haut château, où nous avons reconnu le transatlantique, dominant la mer proche. — *Le Cimetière* présente Herminien, le constructeur subtil, prépare l'assimilation d'Albert à l'océan, ébauche l'équivalence Heide-navire, préfigure le dénouement fatal. — *Heide* emplit le château de sa présence, de sa *substance* de navire, se construit lentement sous nos yeux, décrit l'« *attente* muette, obstinée, immobile », — « *les têtes rondes* des arbres (émergeant) partout des abîmes, serrées en silence, venues des abîmes du silence *autour du château* comme *un peuple qui s'est rassemblé*, conjuré dans l'ombre, et *attend* que les *trois coups* résonnent sur les tours du *manoir* », — et cette attente, lucidement, transfigure celle du « peuple assemblé » autour du navire qui *va être lancé*, — tandis qu'Herminien réfléchit, douloureusement, à sa séparation prochaine d'avec une Heide qui est son œuvre, mais qui, fatalement, doit lui *échapper*. — *Herminien* analyse la « force » qui

« poussait Heide et Albert l'un vers l'autre », l'attente, l'« étrange angoisse » de Heide qui sent qu'elle « allait jaillir et éclabousser les arbres de sa fusée chaude (= lancement), tandis que la saisirait le froid de la mort » (= de l'océan), et qui élève vers Albert (= la mer) « comme une prière les trésors d'un corps qui lui était tout entier dévoué ». « Il lui semblait... qu'une masse de métal fondu, d'une dévorante chaleur, naquît de ses seins houleux et insupportables, et comblât les cavernes de sa chair des coulées d'un feu liquide » (= construction, son métal et son feu). « Et telle était en elle l'explosion de la vie qu'il lui paraissait que son corps sous la chaleur de fournaise allait s'entrouvrir comme une pêche mûre... et sa chair la plus secrète s'arracher aussi depuis le fond d'elle-même en lambeaux convulsifs et jaillir dans ses mille replis comme un drapeau claquant de sang et de flamme *à la face du soleil* dans une inouïe, dernière, et terrible nudité » (= abandon à Albert-mer, lancement « à la face du soleil » dans la mer). Et, cependant, Herminien construit, « tisse » autour de Heide « comme les mailles d'un filet » qui « peuplent » « le manoir entier » (= navire) « de ses arabesques dangereuses, de ses bouleversantes incantations », — « avec une prévoyance merveilleusement active (jalonne) d'avance de ses pensées toutes les avenues qui pouvaient s'ouvrir à l'âme de Heide » (= magie technique et *prévoyance* de l'ingénieur que hante la pensée des futurs *passages*).

Attente du grand jour = attente des spectateurs (arbres), de Heide, d'Albert, enfin d'Herminien lui-même, qui se prépare à lancer le navire vers la mer. — *Le Bain* transfigurera ce jour inaugural. — « Ils allèrent se baigner dans le golfe dont on voyait du château scintiller les étendues liquides et éternellement vides ». « Heide (= navire), dans sa radieuse nudité, marcha vers la mer ». « *Il semblait qu'elle marchât sur les eaux* »; « tous les nerfs de son corps se tendaient alors à se rompre, ainsi que les cordages d'un vaisseau ravagé par un vent inconnu ». Dans ce contexte thématique s'explique et s'élucide totalement l'étrange escapade vers le large, triple suicide avorté bien peu justifiable sur le plan de l'explicite : « Ils nagèrent tous les trois vers le large... »;

« (Albert) poursuivait avec ses compagnons de route une navigation dont s'imposait de plus en plus à son esprit le caractère enchanté »...; « cette course *sans but* »; « s'affermit dans leur pensée une conviction glaçante. Il sembla à tous trois au même moment que maintenant ils n'oseraient *plus* se retourner ni regarder vers la terre... A chacun d'eux il sembla voir dans les prunelles ce défi mortel —... vers le large — plus avant — vers des espaces inconnus — vers un gouffre d'où nul retour ne serait plus possible... avec le froid enthousiasmant de la mort, l'air vif pénétrait leurs poumons fatigués... — maintenant, à coup sûr, ils *n'auraient plus la force* de revenir ». Cette course « sans but », cette « navigation enchantée », ce défi absurde et mortel ont, thématiquement, un *sens :* celui de *l'entrée du navire dans les eaux du port,* sa propre pesanteur l'entraînant, à la manière d'un sortilège, *vers le large — plus avant — vers des espaces inconnus —* sans avoir *la force de revenir.* — On sait qu'une fois lancé, le navire est pris en remorque et ramené par des bateaux auxiliaires vers la cale où la construction s'achèvera. De là ce texte : « Dans cette recherche hagarde où il leur sembla que leur main *manœuvrait d'invisibles couteaux,* la forme d'un sein dur comme la pierre passa dans la paume d'Herminien, puis *un bras qu'il saisit* avec une vigueur désespérée... Au loin une ligne jaune... marqua la limite d'un élément auquel ils avaient cru si complètement renoncer. » Ainsi le lancement de Heide-navire se termine par sa prise en charge par un remorqueur — le technicien Herminien jouant, ici encore, le rôle qui lui est constamment dévolu. — « Les bras en croix, pleins d'une mortelle fatigue, ils reposèrent de tout leur poids sur la grève mouillée » : de nouveau à pied d'œuvre, le navire, en cale, va prendre sa forme définitive.

La Chapelle des Abîmes dévoile les étapes finales de la construction, vues à travers Herminien le constructeur. Les « abîmes » sont ceux de l'élément marin auquel Heide est promise. Herminien s'apprête, par la magie secrète de son intelligence et de son habileté technique, à « accomplir » « des miracles sans doute à tout prendre mineurs et ne contrevenant pas encore formellement aux lois physiques

vérifiées » — et dans ces « miracles mineurs » on reconnaîtra sans peine ceux de l'*armateur*. Et, pendant que jouent les lois du « nombre », pendant que se dessinent des « lieux géométriques » et que se précisent les « mesures » de « volumes » et de « capacités », — « *Heide* (le navire) *flotta* dans l'altitude... et établit enfin son empire sur des *houles* mélodiques *d'une rare ampleur* », qui évoquent, pour Albert, la montée du « flux salubre d'une mer libre et légère comme la nuit ». — Heide le navire, enfin achevée, va flotter, établir son empire sur les houles, s'abandonner au *grand large* de la « mer libre ».

La Forêt décrira auparavant l'armement du navire, vu cette fois *à travers Albert*. — Albert est éveillé d'une rêverie morose par la vision d'une *mer* (d'arbres) tournant « comme une roue », et par l'image « des pales d'une hélice tournant à la limite même de sa vitesse ». « Quelque force insoupçonnée » maintient, se persuade-t-il, le monde qui l'environne « au-dessus du néant », et « la moindre *baisse de régime* » menace de le disloquer et de le faire « voler en éclats ». — Toutes ces figures — qui introduisent une *hélice* et un *moteur* (« baisse de régime ») dans l'élément *marin* (« mer d'arbres », *suspension* d'un monde au-dessus du néant, comme au-dessus d'un *gouffre*) désignent clairement la constellation *armement du navire* (encore dans une phase de relative insécurité, ainsi qu'en témoigne le texte sur la *baisse de régime* menaçante). Et, de fait, Albert aperçoit, « au milieu de ce vertige », Herminien le constructeur et Heide le navire qui vont « quitter le château et s'enfoncer dans la forêt » (= dans la mer, cf. « mer *d'arbres* »). Ainsi une correspondance subtile entre des visions intérieures et extérieures nous avertit qu'une sorte de tension ou de co-naissance nouvelle existe désormais entre le visionnaire Albert (= mer) et le double phantasme de Heide-navire et d'Herminien-armateur. — Cette tension se résout dans la rencontre inopinée et absolument injustifiable au regard d'une logique *diurne* d'Albert et du « corps entièrement nu de Heide ». Heide a été violée par Herminien, et elle gît, inconsciente, « noyée dans l'ombre », tout près des « eaux de la source ». Le scandale logique du « hasard objectif » que

représente le découverte de Heide par Albert qui s'est égaré dans une forêt à une « heure avancée de la nuit » se dissipe entièrement à la lueur des exigences de cette « raison nocturne » qui préside, croyons-nous, à la création littéraire. Si Heide est un navire, dont l'armement est près d'être achevé, il n'est pas étonnant qu'on la trouve à l'extrême bord d'une *source,* qu'une « corde mince » encercle « ses poignets ramenés en arrière », l'*ancrant* ainsi, l'immobilisant dans les parages d'une source qui figure la mer. Si Albert est l'océan, il n'est pas étonnant que, omniprésent et inlassable, il « découvre », au sortir d'une rêverie crépusculaire, une Heide dont « *déjà il savait* » qu'elle était là, à son côté. Le sens thématique du viol est donné par cette phrase : « (Albert) revoyait ses membres liés, comme *fondus et réassemblés* par l'écrasante majesté de la foudre, tout son corps *forcé, percé, marqué, palpitant, meurtri, déchiré, lacéré* mieux que par neuf glaives, ruisselant de sang, brûlant d'un feu rose, d'un aveuglant et insoutenable éclat, la matière merveilleuse de toute sa chair giclant comme un fruit dans les griffes aiguës du destin »; le « réassemblage » d'un corps percé, marqué, lacéré par les « griffes aiguës » d'un destin qui n'est autre que le constructeur Herminien transfigure fort bien les dernières phases de l'armement, pourvu qu'on substitue aux glaives de l'archange les marteaux et les lampes à souder de l'ouvrier. Ainsi s'explique que le rêve obsessionnel d'Albert l'entraîne « dans une *navigation* berçante et *immobile* ». Dans le corps inanimé de Heide il est aisé de reconnaître la silhouette d'un navire amarré : « sa tête rejetée en arrière, et *noyée* dans l'ombre... faisait avec son corps un angle horrible et *haussait vers le ciel ses seins gonflés* » (peut-être, thématiquement, cheminées du transatlantique, dont la carène est *noyée* dans l'eau). Et les gouttes de sang qui roulent le long d'un doigt pour tomber « dans l'eau de la source avec un son bizarrement musical » symbolisent la chaîne que tend l'ancre lancée au fond de la mer, puisqu'elles unissent à l'eau de la source la « corde mince » insérée dans les poignets de Heide par Herminien. — Ainsi se précise l'image du navire à l'ancre, achevé, définitivement armé, et qui attend dans le port d'attache son premier voyage (que racontera, préci-

sément, le chapitre suivant) — 'et, en même temps, le conflit d'Albert et d'Herminien, de l'homme et de la mer, se cristallise enfin dans la rivalité amoureuse qui ne cessera plus de se profiler derrière la paradoxale amitié où ils communient encore.

L'Allée relate, de Heide-navire, la croisière inaugurale. — Les images marines abondent dès le début de ce chapitre : « Elle sortait de cette nuit d'effroi comme du gouffre élastique des fraîches eaux »; « déluge salé et fortifiant de l'eau vivante de la mer où l'eussent véhiculée, sans heurt et sans effort, la vélocité de mystérieuses vagues, pour la déposer en un voyage sans retour sur l'autre rivage de l'Océan »; « il lui semblait qu'*elle vivait maintenant en Albert* (= mer) comme son enfant de dilection, *baigné* de l'aube même du monde... »; « la cataracte soudaine des grandes eaux ». Le temps est loin où le navire s'élevait sur la terre ferme, où la prise de contact avec l'élément marin s'achevait par un remorquage sans gloire; désormais entre lui et la mer l'union est consubstantielle, la mer le porte et il vit en elle, comme la mère porte l'enfant qui va naître (« elle vivait maintenant en Albert... »). Et il rêve d'un voyage transatlantique, vers « l'autre rivage de l'Océan ».

« Au travers des arbres, ils suivirent un jour une avenue large et verte. » Gracq note « l'obsédante rectitude de cette avenue, comme tracée à travers monts et vallées par un sauvage caprice ». « Le caractère étrange et immédiatement sensible à l'âme » de cette avenue « consistait en ce que, courant à travers un paysage particulièrement vallonné, et dont elle épousait à chaque instant les moindres inflexions, néanmoins la *rigidité* de sa direction s'imposait clairement à l'œil ». Allée droite, allée rigide, elle est, au fond, *pure direction :* « le caractère de pure *direction* semblait sans la moindre idée de but se suffire à lui-même dans sa convaincante affirmation »; et l'écrivain insiste sur l'« anormale urgence » dont témoigne « la rectitude de cette tranchée », sur sa folie, sur son géométrisme qui la rapproche d'une simple convention géographique : « comme si, dans une planète habitée par des géomètres fous, on eût considéré comme de première nécessité de *peindre* d'abord *les méridiens sur le sol* »... On

le voit : l'allée rectiligne, « direction » et une sorte de « méridien » n'est, au fond, que la ligne imaginaire décrite, à la surface de l'Océan, par le navire dont la course solitaire est réglée par les urgences « anormales » — pour l'homme terrestre — de la géographie et des mathématiques. De là « le caractère de pure direction ». Et l'on se souviendra également ici que la forêt est constamment assimilée, dans *Au Château d'Argol*, à la mer.

« Et, *comme sur une route ouverte dans la mer*... Heide et Albert se mirent en marche au milieu de l'allée » : nos analyses ne nous ont donc pas trompé.

« Mais la nuit se prolonge et l'allée étire sa fatale longueur. » — Cependant, les voyageurs ne vont pas tarder à joindre quelque port fabuleux : « car des allées convergentes et en tous points exactement semblables à celle qu'avaient suivie Heide et Albert venaient *ici* confluer de tous les bords de l'horizon... ». Cette convergence même multiplie l'absurdité de la première allée rectiligne; mais elle peut et doit s'interpréter en termes d'itinéraires marins : de tous les bords de l'horizon confluent ici des directions pures et des navires... Alors, comme Albert *s'était aperçu* de la présence improbable de Heide à côté de lui, de même Albert et Heide *s'aperçoivent* soudain, au terme de leur course nocturne, qu'Herminien gît « près de là », blessé et insensible. — Sans doute le sens de cette *révélation* est-il le même dans les deux cas: Albert-l'océan, omniprésent et rêveur, ne peut que se *réveiller à la connaissance* qu'*il a déjà*, par là même qu'il est nécessairement en contact avec tout ce qui flotte à sa surface. Le crime d'Herminien l'avait lié à jamais à Heide : « Heide et Herminien maintenant devaient vivre à jamais ensemble... plus complices que la victime et le couteau »; et, dès lors, en *portant* Heide, Albert-océan portait, sans s'en apercevoir, Herminien. La rencontre, au terme de la promenade rectiligne, est donc plutôt de l'ordre de l'aperception que de la découverte. — Mais Albert aperçoit Herminien blessé, évanoui : dans ce phantasme nous discernerions volontiers une satisfaction donnée par l'inconscient de l'écrivain à celui de son héros; Albert hait Herminien, tout en restant son ami; et une première punition, toute symbolique encore

et platonique dans sa gratuité, est infligée ici à l'homme par la mer qui lui dispute Heide, le beau navire.

Le même besoin de punir transparaît encore dans le rêve d'Albert, à la fin du chapitre : Albert rêve d'un Herminien « condamné à mort », puis étranglé par deux droites parallèles. Mais sans doute ce rêve, expression d'un désir inavoué, est-il aussi, dans l'horizon thématique du livre, autre chose : nous avons vu qu'Herminien est ingénieur, technicien, géomètre; la danse des figures géométriques dans une salle de classe qui est en même temps un tribunal et une cour de prison, ne *signifie*-t-elle pas quelque erreur fatale — fatale également pour Herminien et pour le navire qu'il a construit? Herminien blessé, ramené au château, guéri, oublieux de sa blessure, ne signifie probablement pas grand-chose, sinon un thème qui hante un inconscient factice, celui d'Albert. Mais Herminien condamné à mort, lentement étranglé par *deux droites dans l'espace*, voilà qui semble orienter vers un prolongement possible d'un thématisme réel, celui de Gracq. La mort dont les mathématiques menacent Herminien ne préfigure-t-elle pas, dans l'inconscient de l'écrivain cette fois, et le suicide de Heide-navire et le meurtre d'Herminien-ingénieur, par Albert-mer? — Lisons plus avant : si la cause de cette double mort est bien l'océanique Albert, si quelque circonstance évoque ici la lente pénétration de l'eau marine à travers une brèche fatale dans le château-navire ou dans Heide-transatlantique, alors notre hypothèse sera vérifiée, et le dénouement du roman se révélera fidèle aux figures de ses personnages et au thème de son auteur.

La Chambre et *La Mort* — les deux derniers chapitres du livre — confirment entièrement cette manière de voir.

La Chambre contient des allusions sourdes à la présence dans le château (= navire) de l'élément marin; ainsi : « les plaines entières d'un air *nageant* et translucide, chargé d'un arome exaltant, étaient contenues entre ces hautes murailles »; cet air « nageant » est sans doute celui *du large;* on lit en effet quelques lignes plus haut : « le ruissellement aveuglant et nu de la lumière qui semblait emplir avec elle la pièce entière de l'*air du large* et dilater les poumons... » Dans le château qui a embarqué de l'*air marin* on peut voir

un symbole du navire qu'attaque sournoisement la mer. En même temps Albert découvre une gravure représentant un visage de *femme* (rappelons-nous l'équation Heide = navire) « *ravagé* par une passion » qui l'« *inonde* » et « ruisselle » à sa « surface ». Or cette gravure n'est « qu'une timide et malhabile évaluation graphique » de l'événement sonore qui termine, dans *La Chapelle des Abîmes*, la construction de Heide-navire : le *plan* (« évaluation graphique ») de celui-ci contiendrait-il l'indication de quelque fissure, de quelque brèche par où la mer l'*inonderait?* Mais relisons la fin de *La Chapelle des Abîmes*, dont la gravure est une « évaluation graphique » : nous y trouverons, très explicitement décrites, et cette fissure, et cette inondation : « Et la fin du souffle qui se retirait de la poitrine à mesure qu'il s'élevait vers des hauteurs incroyables *laissa derrière lui monter dans le corps entièrement vacant le flux salubre d'une mer libre et légère comme la nuit.* » *La Chambre* laisse pressentir ainsi, sur plusieurs registres et en quelque sorte *symphoniquement*, le combat du navire et de la mer, la fissure mortelle et le naufrage final.

La Mort réalise enfin ce que le chapitre précédent se bornait à préfigurer. Herminien le constructeur montre à Albert un plan ancien où se découvre « l'existence d'un passage secret » dans le château d'Argol (= navire) : ce « plan très détaillé de la construction primitive » est une réplique de « l'évaluation graphique » du chapitre avant-dernier, et le « passage secret » y équivaut à la brèche par où passait dans le château-navire « l'air du large », et, dans « un visage de femme », la passion « ruisselante » et « inondante ». Faut-il s'étonner dès lors que ce passage, cette brèche, conduise à la *chambre de Heide-navire?* Et que, par ce passage, monte à la chambre de Heide-navire, *Albert-l'océan?* Tous les chemins de ce symbolisme multiple convergent vers un « point de fuite » unique et parfaitement déterminé : dans le château-navire, une brèche, où pénètre Albert-la-mer (= *naufrage*); un passage secret mène à la chambre de Heide-navire, et Albert-la-mer pénètre par ce passage chez Heide (= *naufrage*); Heide, déshonorée (= *naufrage*), se tue en absorbant « un liquide sombre », qui transfigure

sans doute l'eau de la mer (= *naufrage*). Quant à la brèche, au « passage secret », son existence est révélée par Herminien, c'est *par la faute d'Herminien-le-constructeur* qu'Albert-la-mer chemine à travers les murs du château-navire, pénètre chez Heide-navire, la déshonore, est cause de son suicide-naufrage. Ainsi s'accomplit enfin le frémissement thématique qui court à travers *La Chapelle des Abîmes* où l'armement s'achève sur une allusion à la montée du « flux salubre d'une mer libre » dans un « corps entièrement vacant » (= naufrage), — à travers *L'Allée* où une *faute de construction* étrangle Herminien entre deux droites parallèles, — à travers *La Chambre* où l'air du large, l'air nageant emplit les hautes murailles du château-navire, où une passion mortelle inonde un visage de femme et ruisselle à sa surface. Une faute a été commise par Herminien dans la construction du navire, une brèche s'ouvre, Albert-la-mer pénètre par cette brèche — en pleine inconscience, ainsi qu'il convient à un *élément* — et sa seule présence tue le navire naufragé.

Bien entendu, Herminien — dont nous savons qu'il est à jamais uni à Heide, qu'il a « construite » et qu'il « pilote » sans doute, toujours présent à ses côtés — n'échappe pas au désastre : il suivra dans la mort Heide-navire, tué par Albert-la-mer, ami et rival de l'homme.

Avons-nous eu tort de dévider si patiemment le fil du thématisme du navire dans le roman de Gracq ? Non, certes. L'analyse thématique nous a paru donner à chaque scène du récit un sens plausible et *naturel*, alors que plusieurs d'entre elles pouvaient paraître, au niveau explicite, gratuites ou absurdes. Nous avons découvert une perspective où tous les chapitres assument, en se suivant, un rang déterminé par la nécessité interne du développement thématique, au lieu de n'exister que rhapsodiquement, au gré de la « fantaisie » de l'artiste. Enfin, les visages des trois acteurs, le déroulement du drame nous ont appris que la même sève circule dans les profondeurs invisibles de toutes les créations de Gracq, mais qu'aux chapelets d'images qu'égrènent les poèmes en prose se substitue ici une chair palpitante de vie, et dont le masque surréaliste dérobe avec peine les formes harmonieuses et funèbres.

* * *

La même thématique, diversement élargie ou enrichie, rendrait compte, totalement ou en partie, de la structure d'*Un Beau Ténébreux* et du *Rivage des Syrtes.*

Mais c'est peut-être la dernière œuvre de Gracq, *Un Balcon en Forêt,* qui offre, du thème naval de l'écrivain, la modulation la plus originale.

UN BALCON EN FORÊT.

« Je vous affecte à la maison forte des *Hautes Falizes* », dit le colonel à Grange, le héros du livre. Hautes Falizes? Ce nom ne fait-il pas penser à *Falaises;* et ces *Hautes Falaises,* au *surplomb* du navire thématique de Gracq, construit en cale sèche, au-dessus des terres basses et de la mer? « L'odeur des grands bois *glissait* des *falaises* avec le brouillard et la *noyait* jusqu'au fond de ses ruelles d'usines », dit Gracq : falaises, glisser, noyer, se réfèrent très manifestement au lancement du navire. Et déjà on discerne que la maison forte des Hautes Falizes, qui surplombe la vallée basse et l'eau de la Meuse, transpose, peut-être à l'insu de l'auteur, le thème de l'*Ile-de-France* surplombant la mer. Navire : « On dormait là *(dans la maison forte)* comme les passagers dans l'embellie des nuits chaudes, sur le pont encore tendu de ses plages de toile, qui font route vers les mers grises et tâchent d'oublier que le vent un jour fraîchira. »

Mais si la maison forte est navire, ses habitants ne sont-ils pas marins? Grange « se disait qu'il ressemblait à ces officiers mécaniciens vieillis dans le métier qui préfèrent descendre fumer leur cigarette dans les fonds du navire. » Et Olivon, soldat sous ses ordres, « était chef d'équipe aux chantiers navals de Penhoët ». Officier *comparé* aux officiers mécaniciens, soldat *ancien* ouvrier de la marine, symbolisent ainsi l'équipage du transatlantique gracquien.

Alors, dans ce paysage marin où se croisent les « pinceaux lointains des phares », qui est « comme les atterrages d'une côte peuplée quand on vient du large par une nuit claire », et où l'on aborde comme « à une autre terre », apparaît

« une fille de la pluie » — c'est-à-dire une fille de l'eau, une fille de la mer.

Les Hautes Falizes étant le navire en construction, et qu'on va lancer; la guerre proche, quelque tempête menaçante (on prévoit la guerre comme « on comptabilise d'avance un tremblement de terre », dit Gracq, qui dit aussi : « le vent un jour fraîchira », en parlant de la « drôle de guerre »); et Grange, « officier mécanicien », — la question est de savoir quel est le « chiffre » de cette fille de l'eau qui vit aux côtés de Grange.

« Au fond du capuchon, *comme au fond d'une crèche*, on voyait une paille douce de cheveux blonds » : la fille est donc quelque chose comme une crèche, avec un fond. Quelque chose comme un creux : « il touchait seulement de ses doigts le *creux* de la main un peu moite que dans son sommeil elle tendait ouverte, la paume *tournée vers le haut* dans le noir ». Un *creux* qui *vire :* « Sans se lever, elle vira sur le côté et creusa le ventre pour lui faire place sur le divan ». N'est-ce pas alors une petite barque, une chaloupe? Citons ce texte, étrangement clair : « Il la reconnaissait à cette manière plus libre, plus légère qu'elle avait de glisser dans le fil de la route, *comme une petite barque qui s'abandonne au vif du courant* ». La fille de l'eau est une « petite barque ». De là ces phrases, thématiquement transparentes : « Elle avait pris son bras pour traverser une flaque et l'avait gardé »; « le ventre jeune qui sortait de l'écume des draps *comme de la mer* »; elle « s'engageait sur sa rivière et coulait vers la maison »; « la mer l'avait flottée jusqu'à lui sur une auge de pierre... la vague qui l'avait rapportée la reprendrait ».

Mais cette barque est accrochée, suspendue; et elle vit *le long de* Grange : « Elle vivait *le long de lui* comme un petit espalier »; « la guerre l'avait trouvée comme l'oiseau *sur la branche* »; « tu es comme le perroquet *sur son arbre*, lui disait-il en riant, et en plongeant la main dans la crinière longue qui coulait comme de l'eau — toujours *accrochée* d'une des pattes et du bec ». Une barque accrochée tout en haut d'un navire, le long d'un navire — cela s'appelle canot de sauvetage. Et il est bien évident que la maîtresse de Grange est son salut, son suprême recours : « Il s'était trouvé en elle

sans même y penser. « Tu es un paradis », fit-il avec une espèce de stupéfaction paisible... » Avec elle, il est comme *en mer :* « la chambre sembla s'enfoncer dans un étang d'eau calme »... « Comme un poisson dans l'eau, se disait-il... je suis bien là pour toujours. » Pensant à elle, il se dit : « le monde avait perdu *son recours* ». Elle est comme Scolastique, la sœur de saint Benoît, « heureuse qu'une tempête ait retenu près d'elle son frère et lui permette de jouir encore de sa conversation et de ses leçons ». Et aussi : « Il lui semblait qu'elle venait à lui par une route ouverte dans la mer. »

La signification thématique du récit se dessine enfin sans alibi possible : le navire va être lancé, il voguera en pleine mer; mais on s'attend à une tempête (la guerre); et, comme un recours, comme un espoir ultime, Grange le marin aperçoit tout contre lui, le long des Hautes Falizes, une fille qui est une barque, un canot de sauvetage — quelque chose comme un *balcon* qui orne le navire en terre ferme, *en forêt.*

Le dénouement tragique se devine : la guerre vient, submerge les Hautes Falizes comme une tempête; la fille, la barque n'est dans cet ouragan d'aucun secours. « Il se plaisait à sentir la maison forte autour de lui dériver à travers la nuit en ordre de marche, étanche, toute close sur elle-même, comme un navire qui ferme ses écoutilles. » « Il y avait un charme trouble, puissant, à se vautrer dans ce bateau ivre qui avait jeté par-dessus bord son gouvernail, puis ses rames — le charme étrange du fil de l'eau. » « Il regardait autour de lui, encore étourdi par le choc de sa blessure, flotter l'eau lourde de la pièce claquemurée qui dormait debout sous la lune. »

Et la *noyade finale :* « Mais maintenant *je touche le fond,* se dit-il avec une espèce de sécurité. » « Il leva la main : l'ombre dans le miroir répéta le geste avec une lenteur exténuée, *comme si elle flottait dans des épaisseurs d'eau.* » « Il n'y avait personne. Seulement cette ombre têtue, voilée, intimidante, *qui flottait vers lui* sans le rejoindre du fond de ses limbes vagues — ce silence étourdissant. » « Le silence *se referma comme une eau tranquille.* » « Mais cette pensée même ne se fixait pas; il lui semblait qu'elle remontait malgré lui *vers*

des eaux plus légères. » — Les vagues se referment sur lui.

Ainsi d'un bout à l'autre de l'œuvre de Gracq, une pulsation unique anime l'œuvre : fulgurantes ou étales, les intuitions zèbrent d'images, d'intrigues, de filles nues, le même ciel thématique. Une lourde coque de navire va s'élancer, affronter les vagues perfides de la mer, va entraîner vers la mort des hommes. Tel est le rythme profond de la création poétique. Un thème semi-conscient, des variations inconscientes, sourde musique. Tout le reste : poésie explicite, roman lu, œuvre à la fois offerte et fermée.

JEAN-PAUL WEBER

JOURNAL DE LECTURE

Robert Abirached : *Casanova ou la Dissipation* (Grasset)
Isabelle ou le Journal amoureux d'Espagne (J.-J. Pauvert)
Jean-Loup Trassard : *L'Amitié des Abeilles* (Gallimard).

S'il est vrai que Casanova n'aima point le sérieux, avouons ensemble que le sérieux le lui rend bien, surtout le sérieux littéraire. Car il n'a pas encore reçu dans les lettres une vraie carte d'identité. Ce n'est pas qu'on l'ignore. Non : on le connaît, ou on croit le connaître. Certains le lisent. Quelques-uns le célèbrent. Personne pourtant ne fait rien pour inscrire le nom de l'infortuné sur nos listes. Casanova est absent, définitivement exilé, hors de la république. Je sais bien que Sainte-Beuve — c'était en 1833 — salua par un article du *National* la publication de ses *Mémoires*. Sainte-Beuve eut aussi le courage, ou plutôt le mérite, de joindre le nom de Casanova à ceux de Tibulle et d'Apulée, à ceux plus près de nous de La Fontaine et de Diderot. Jules Janin écrivit un article pour la *Revue de Paris*, en 1838 [1]. Ce sont là dévouements qui furent peines perdues. L'honneur superbe d'être un écrivain — un vieil écrivain, à dire vrai — lui a été depuis longtemps retiré. Les *Mémoires* ne font plus une œuvre : elles font un portrait, et quel portrait ? celui d'un aventurier dont l'aventure justement ne pouvait pas en son temps faire la singularité. Le voilà bien, pour une fois, le véritable écrivain maudit, celui qui, lu et relu, ne peut passer pour avoir vraiment écrit. Casanova littérateur est aussi un mauvais sujet.

1. D'autres articles, bien entendu, précédèrent ceux-là, notamment celui de *La Démocratie littéraire*, en 1829.

Les raisons, bien sûr, ne manquent pas qui aident à décrire la condition présente de ce vieux célibataire des lettres. Elles ne sont pas toutes bonnes. Ce sont même de mauvaises raisons. Elles tiennent du reste à une seule cause, qu'on ne peut hélas pas négliger : la lecture des *Mémoires*. Car chacun lit les *Mémoires* comme il lirait l'ouvrage d'un étranger, lequel aurait écrit précisément l'histoire de Casanova. N'entendez pas surtout ce que je n'ai pas dit, que, par exemple, je range les *Mémoires* sur le même rayon que les chefs-d'œuvre de la littérature, reconnus comme tels et bien étiquetés. Ce livre heureusement ne dissimule pas ses faiblesses. Nous attendons aujourd'hui l'arrivée de celui qui parlera enfin du vieil homme, tandis qu'il écrit, enfermé dans le château de Dux, chez le comte de Waldstein. Un vieil homme séduisant encore, si j'écoute — et je n'ai rien qui m'empêche de le faire — le prince de Ligne quand il admire « l'esprit gai, prompt et subtil, ses ouvrages, l'érudition la plus profonde, et l'amitié de ceux qui le connaissent ». C'est pourquoi je sais gré à M. Abirached d'avoir écrit pour le vieil homme le dernier chapitre de son livre : un livre brillant, mais brillant à la façon de ces minéraux rares et instables qui se décomposent par le rayonnement.

M. Abirached laisse d'abord de côté les travaux des lecteurs opiniâtres de Casanova, lesquels s'efforcent d'établir sur le terrain et par l'histoire, les allées et venues, et aussi les rencontres que le voyageur buissonnier fit à travers l'Europe et même au-delà, puisqu'il raconte un imaginaire voyage à Constantinople. Ces efforts ne sont pas tout à fait inutiles par les repères qu'ils fixent ici et là. « Toutes ces découvertes, écrit M. Abirached, ne nous éclairent en rien sur l'opération qui s'est tramée jadis dans ce château de Bohême. » Ce qui s'est tramé — le choix de ce verbe « tramer » est heureux —, c'est la rédaction des *Mémoires*, l'écriture, l'acte d'écrire. Pour M. Abirached « l'originalité de cet homme tient à ce qu'il a cru et voulu être ». Il faut ajouter, et je l'ajoute : « à ce qu'il a cru et voulu être par l'acte d'écrire. » Car l'écriture, chacun le sait, est, à la fois, la seule cause et l'unique effet de nos métamorphoses. Au niveau de son âge, l'écriture fut pour Casanova la cause et l'effet

d'une métamorphose bizarre et curieuse. Casanova n'a pas écrit pour décrire ce qu'il a cru et voulu être. Il l'est devenu par l'écriture, ignorant — c'est le point capital — qu'il le devenait, à son insu. La trace est effacée.

Ce qui, par parenthèses, explique la monotonie du ton et la similitude des épisodes de ces nombreux passages que la sensibilité affaiblie ne laissait pas à l'écriture la force de décrire. Ce qui, aussi, permet de sentir l'impression que portent au lecteur les pages qui sont le vrai travail de l'écrivain : par exemple, l'aventure vénitienne avec M.M.; ou encore le récit du séjour à Paris; tout ce qui touche enfin à l'érudition, à la vigueur de l'esprit.

Quel est donc à présent cet aventurier dont le portrait fait tout le livre de M. Abirached? Ce n'est ni le portrait de Casanova, ni celui d'un personnage imaginaire. Celui-là est un tiers personnage, qui est à la fois l'aventurier d'hier et celui d'aujourd'hui. Il séduit le lecteur, non pas parce qu'il est, simplement parce qu'il détruit l'effet de sa séduction à mesure que celui-ci se forme. Il est verbe, non pas homme.

Dorothy Frances Dallas a écrit en 1932 l'histoire du roman français de 1660 à 1680 (1). En vingt ans, mon Dieu, que de livres : plusieurs centaines si je les compte. Il faut sans retard que je félicite l'auteur d'avoir eu la patience de lire tous ces ouvrages. L'examen du calendrier montre enfin que D.F. Dallas a bien visé : *La Princesse de Clèves* parut en 1678. On ne pouvait pas évidemment la manquer. Ce n'est pas tout : M. Williams Caplestone a, de son côté, établi en 1931 la bibliographie du roman français du XVIIe siècle (2). Les ouvrages y sont rangés par titres, par auteurs et enfin par années. Leur nombre ici dépasse le chiffre de mille. Je doute cette fois que M. Caplestone ait tenté de les lire tous, d'autant que les romans — du moins, ceux de la première moitié du siècle — comptaient plusieurs volumes, souvent dix. Il est raisonnable, et rassurant, de penser que le

1. Librairie universitaire Gambiez, Paris 1932.

2. *Bibliography of the seventeenth century novel in France*, New-York, 1931.

lecteur d'alors fut satisfait puisque l'un des critiques de ce temps-là, l'abbé Saint-Réal, écrivait en 1691 : « Il peut y avoir eu en d'autres temps plus d'écrivains en France qu'il n'y en a, mais il faudrait être de mauvais goût pour trouver qu'il n'y en ait jamais eu tant d'excellents à la fois. » Cette phrase ne surprendra personne : nous pouvons la lire aujourd'hui encore, si même nous ne sommes pas satisfaits de notre goût — enfin, de celui des autres.

L'affaire — celle du roman du XVIIe siècle — commence en 1627 par la publication d'un livre : *Le Berger extravagant*. Voici qui va déplaire si j'ajoute que ce livre s'appelle, dès la seconde édition, l'*anti-roman*. Pourquoi ? parce qu'il est l'histoire d'un jeune bourgeois que la lecture des romans pastoraux a rendu fou. Nous n'en sommes hélas pas à ce point, aujourd'hui. D. F. Dallas distingue, dans son ouvrage, les applications diverses, de cette algèbre littéraire qu'on appelait alors roman. L'auteur range d'abord les romans burlesques et réalistes, puis les romans badins et galants, qui les suivent. Les romans historiques et psychologiques viennent ensuite. Le palmarès s'achève par l'apparition du roman d'analyse « ayant pour sujet l'honnête femme ». Je ne doute pas que *La Princesse de Clèves* soit, pour D. F. Dallas, le bon exemple de ce personnage. Il n'est pas inopportun, il est même utile, de rappeler cette classification. Car elle indique à notre usage la sensibilité moyenne du lecteur de chaque époque. « Il était devenu si facile — c'est Voltaire qui parle — d'écrire des œuvres médiocres, qu'on a été inondé de livres frivoles, et ce qui est encore pis, de livres sérieux inutiles » (1).

Ces travaux, ceux de D. F. Dallas et de Williams Caplestone, en particulier, risquent à présent d'être tenus pour incomplets, ce qui est dommage, ce qui me surprend, surtout pour le second. M. Marc Chadourne vient en effet d'exhumer *Isabelle ou le Journal amoureux d'Espagne* , dont l'auteur serait, M. Chadourne le veut absolument, Mme de La Fayette. Ce livre parut en 1675, deux fois si je peux dire, à Paris d'abord, chez Barbin, ensuite à Cologne ou en Hollande

1. Dans «*Le Siècle de Louis XIV* ».

— on ne sait pas. C'était après *Zaïde* et avant *La Princesse de Clèves*. Je n'ai pas besoin de dire qu'une longue préface précède la nouvelle édition. M. Chadourne y fait l'histoire de sa découverte, aux États-Unis. Je déplore qu'il ne se soit pas tenu, pour le moment, du moins, à cette préface. Les arguments qu'il tire de ses observations ne convaincront personne, ni les bibliographes, ni ceux qui montrent seulement les préférences de leur goût. Le tour est joué sur le nom de Mme de La Fayette alors que les jeux ne sont pas faits.

Isabelle ou le Journal amoureux d'Espagne est un livre frivole, semblable par sa frivolité à des dizaines d'autres livres. Je ne vois pas bien ce qui peut le rattacher aux ouvrages que Mme de La Fayette écrivit. L'auteur ici parle un ton plus bas, beaucoup plus bas. Isabelle dit — c'est un exemple : « Je suis de ces amies commodes qui n'exigent de l'amitié de leurs amis que des complaisances sans contrainte. » L'œillade est un des moyens d'Isabelle. A l'amant qui fait graver sur un cachet d'or l'amour et son carquois qu'une phrase accompagne *Quand parlerai-je*, Isabelle répond par le même cachet qui porte cette fois : *Quand tu seras grand*. Si je lis enfin *La Princesse de Montpensier*, ou *La Princesse de Clèves*, ou *La Comtesse de Tende*, je découvre chaque fois le même dessin : une jeune fille est tenue, par la règle du monde, d'épouser un homme qu'elle n'aime point. Elle l'épouse. Un autre homme, qui survient, est celui qu'elle aime, dont elle est aimée. Voyez Isabelle. Elle épouse *naturellement* celui qu'elle aime. Point n'est besoin qu'elle le trahisse. S'il meurt, Isabelle épouse *naturellement* l'amant qui le suivait. Isabelle est galante, l'exercice de la galanterie fait son unique vertu.

Nous savons tous le début de la troisième partie de *Tel quel* : « Un livre n'est après tout qu'un extrait du monologue de son auteur », que Paul Valéry continue ainsi : « le choix qu'il fait dépend de son amour de soi... et *ce qu'il voudrait être* se choisit dans ce qu'il est ». Le livre de Jean-Loup Trassard n'est rien d'autre, il me semble, que la découverte de cette nécessité. C'en est aussi l'attrait car le choix de l'auteur se confond avec celui de chacun de ses personnages.

Ces héros silencieux ont, à l'exception du dernier d'entre eux, décidé de finir de vivre à la campagne, seuls devant ces longues étendues. Observez-les : ils viennent du monde, ils viennent des livres. L'un d'eux dit : « Je ne voulais pas rester dehors faute d'avoir été vu ». Un autre : « Je suis devenu une non-présence après avoir été une absence ». L'amour de soi précède le désir de la solitude. Première métamorphose de l'écrivain. Il choisit d'écrire, mais quoi ? ce qu'il découvre par l'écriture : l'amitié des abeilles, la rumeur un peu sourde du pays, la tendresse qu'on porte aux chevaux de labour. La métamorphose est achevée : l'écrivain sait à présent choisir dans ce qu'il est. Un livre l'accompagne, qui est l'histoire de cette découverte.

ANDRÉ DALMAS

LA POÉSIE ITALIENNE CONTEMPORAINE

La poésie italienne du XXe siècle est presque absolument méconnue en France : d'abord parce que la France souffre, à l'égard de sa sœur latine, d'un complexe de supériorité si bien enraciné que Georges Mounin lui-même, lorsqu'il présenta quelques-uns de ces poètes aux « Cahiers du Sud », en 1954, ne craignit pas d'en faire, pour la plupart, de simples reflets des poètes français contemporains, ce qui me semble un peu vite dit; ensuite, parce que la qualité des traductions publiées ces dernières années (d'ailleurs infiniment trop rares) fut, dans l'ensemble, insuffisante. Or on sait qu'il suffit de peu de chose pour qu'un poème, traduit, cesse d'exister. Comme la grande vertu du lyrisme italien moderne est dans une très subtile alliance de raffinement et de naturel, de culture et de passion, dans la délicatesse du chant, il devait souffrir plus qu'aucun autre de cette insuffisance. Je suis convaincu que si le lecteur français voulait et pouvait étudier aujourd'hui l'ouvrage si pénétrant de Piero Bigongiari, *Poesia italiana del Novecento* (Fabbri), et que son information fût complétée par une anthologie où chaque poème aurait trouvé son équivalent musical, il reviserait un jugement par trop superficiel. Sans doute dispose-t-il déjà, pour Ungaretti, des propos exacts de Gaétan Picon, de Jean Paulhan, de ses entretiens à la RTF avec Amrouche, du travail méritoire, énorme, de Jean Lescure. Mais pour Montale, pour Saba, pour la génération qui les a précédés (Rebora, Campana, Sbarbaro) et celle qui les a suivis (Penna, Gatto, Luzi, Bigongiari lui-même)?

Le livre de Piero Bigongiari n'est pas un panorama, l'absence d'un Saba, d'un Quasimodo, le prouvent assez, mais la réunion d'études approfondies sur quelques-uns des mo-

ments décisifs du lyrisme italien contemporain. L'auteur distingue, dans cette évolution, trois phases : l'une préparatoire, au cours de laquelle la réaction contre la décadence apparaît la plus féconde là où elle est aussi la plus discrète et la plus intérieure : chez Campana, Rebora et Sbarbaro; la deuxième d'accomplissement, avec Ungaretti, Cardarelli, Montale; la troisième qui s'ouvre avec la génération de 1914.

Notons bien ce premier point, révélateur : si les Français ont entendu parler de Marinetti et du futurisme, ils ignorent presque tous jusqu'aux noms des précurseurs que je viens de citer. Or ce n'est pas dans cette révolte bruyante, dans ce modernisme tout extérieur, Bigongiari le dit nettement, que le lyrisme italien devait trouver sa chance de résurrection. La rupture avec d'Annunzio et Pascoli s'est opérée sans bouleversement des structures logiques, syntaxiques ou prosodiques, ce qui explique qu'un choix des meilleurs poètes italiens d'aujourd'hui paraisse toujours à la fois moins distinct du passé et moins hétérogène que ne l'est n'importe quelle anthologie de poésie française où se côtoyent des expériences aussi diverses que celles d'Éluard, de Michaux, de Jouve et de Ponge. Comme si l'Italie avait été moins sensible à la crise de l'esprit, ou mieux armée pour la surmonter... Il est hors de doute, quoi qu'il en soit, que dès le premier contact avec cette poésie, le lecteur est frappé par un équilibre, une mesure, une plénitude, une réserve en face desquelles les œuvres françaises semblent des aventures, certes plus hardies, quelquefois plus fascinantes, mais quelquefois aussi plus précaires, et comme infirmes. Je ne serais pas étonné d'ailleurs que ce classicisme apparent ait desservi, à nos yeux, ces œuvres d'une beauté secrète, étonnamment secrète si l'on songe au goût de l'éloquence et du théâtre si répandu en Italie.

*

Piero Bigongiari, convaincu non sans raison que ce siècle aura été, pour la poésie de son pays, un « grand siècle », s'efforce, en analysant ces trois phases, de montrer que si la révolution lyrique n'a pas été bruyante, elle n'en a pas

abouti pour autant à un quelconque néo-classicisme. La nouveauté est en profondeur ; elle est le fruit d'une expérience complète, à la fois morale et métaphysique, que l'on pourrait définir, en simplifiant, comme un dépassement du symbolisme (dans le sens même où Claude Vigée l'évoque longuement au cours de son essai, *Les Artistes de la Faim*).

Sans doute cette expérience a-t-elle pris des formes variées, dans le détail desquelles il serait vain d'entrer, puisque aussi bien Campana, Rebora et Sbarbaro sont presque des inconnus pour nous. Mais ce qui compte dans l'étude de Piero Bigongiari (ce qui compte parce qu'un avenir s'y trouve en germe), c'est bien cette crise à travers laquelle le monde extérieur est à la fois perdu et retrouvé, retrouvé *parce que* perdu, parce que reconnu irréductible. Si, dans l'effondrement des mythes, le sentiment nauséeux de l'absence, l'explosion des structures traditionnelles, le regard croit découvrir un abîme, cet abîme apparaît aussi comme un sol d'où tout peut repartir, différemment. Une lutte s'engage alors afin de ne pas trahir ce peu qui reste, de rendre compte, peut-être, d'un monde contradictoire, à la fois irréel et seul réel. Tout semble à reprendre, parce que tout, un instant, semble perdu. Nul, mieux qu'Ungaretti dans les admirables propos sur la poésie qui servent de préface aux *Cinq Livres* traduits par Jean Lescure, n'a éclairé la lutte entreprise par le poète moderne, d'abord pour rendre vie à une parole usée, ensuite pour réintégrer cette parole, rafraîchie, dans le mouvement d'une tradition. Et dans nulle œuvre mieux que dans la sienne n'apparaît cette *allégresse du naufrage*, l'éclat de ce nouveau départ à partir de presque rien, de la lumière et de la parole nues. Dans une belle analyse du poème intitulé *Sentiment du Temps*, Piero Bigongiari peut établir avec fermeté le caractère central de la nouvelle poésie italienne, ce « naturalisme » qui se fonde sur des rapports nouveaux, désespérés et ardents à la fois, entre l'homme et la nature. La poésie devient alors « guérison de la matière », remarque l'auteur en commentant une méditation d'Ungaretti à Élée.

Des deux autres études consacrées au grand poète lucquois, l'une montre comment, dans *La Terre promise*, le

langage se décante, atteignant une extraordinaire sérénité au sein de laquelle désespoir et passion eux-mêmes deviennent transparence, le poète semblant n'être plus qu'un regard où viennent se peindre, lointaines mais distinctes, graves et légères, les dernières images du monde. L'autre étude scrute avec une extrême et féconde attention, à travers ses nombreuses variantes, l'élaboration d'une œuvre d'origine circonstancielle, le *Monologhetto*, dont le caractère exceptionnel chez Ungaretti apparaît d'autant plus révélateur.

*

C'est tout naturellement à Eugenio Montale que sont consacrées les autres études centrales du livre. Alors que, chez Ungaretti, la poésie ressuscite dans l'éblouissement (« *M'illumino/d'immenso* »), chez Montale, elle part de failles à peine perceptibles dans l'uniforme grisaille. Vivre est impossible, le monde est un désert glacé. A partir de l'impossible pourtant, une sourde attention, décelant des signes indéchiffrables, persiste, s'entête à recommencer, s'efforce de ranimer le monde. Chaque poème de Montale semble reprendre un dialogue impossible avec un personnage absent, ou l'évocation d'infimes détails dont la résistance même à toute interprétation est une invitation à persévérer. Jusqu'à ce que cette stoïque patience, cette froide passion soit récompensée, au moins provisoirement, partiellement, par un effacement du *moi* au profit de l'*autre* enfin, un instant, rejoint.

Montale, en « amaigrissant » le langage, en étouffant systématiquement la sonorité et l'éclat de l'italien, a su admirablement renouveler le discours qui, toute redondance effacée, se réduit à un murmure soutenu, obstiné, précis, presque maniaque, dont je ne vois guère, malgré Georges Mounin, les rapports avec Valéry, ni avec aucun autre poète français contemporain.

*

Piero Bigongiari, après avoir rendu hommage aux dons aigus de Sandro Penna dont l'œuvre se situe entre la géné-

ration Ungaretti-Montale et la sienne propre, s'efforce d'éclairer la situation de celle-ci, la génération de 1914. Il le fait par une étude sur *Holderlin et nous* et deux autres consacrées à son compatriote florentin Mario Luzi, l'un des représentants les plus significatifs, en effet, de cette génération.

En lisant l'étude sur Hölderlin qui fait état de l'influence considérable de celui-ci sur un Luzi, j'en suis venu à me demander si le poète souabe n'a pas été, dans les trente dernières années, pour toute l'Europe poétique, la figure la plus fascinante et l'exemple le plus fécond. Sans doute est-ce parce que, dans son œuvre, la contradiction essentielle de la poésie apparaît avec plus de force, de pureté et de grandeur que nulle part ailleurs, cette contradiction où la poésie contemporaine a puisé la possibilité de resurgir, nette de toute éloquence. Dans cette œuvre, il semble que jamais le monde n'ait été plus insaisissable, et jamais plus proche : *Tout proche, mais difficile à saisir, le Dieu !*, tel est d'ailleurs le début de *Patmos*.

Néanmoins, c'est une sorte de calme qui semble rayonner dans la poésie de cette génération, et en particulier dans celle de Mario Luzi. C'est par l'humilité, l'attente sans fin, l'obéissance à un mouvement qui suppose la perte perpétuelle, que ce poète grave, intelligent, d'une mélancolie toujours limpide, assume le devoir de vivre comme la tâche poétique. Contre l'abîme, les cris sont vains : seule une poésie élaborée se maintient au-dessus de lui. Science du langage et morale sont indissociables. Piero Bigongiari le sait, qui associe, dans chacune de ses pages, à une analyse extrêmement attentive des textes, le souci de leur sens, de leur fécondité, de leur dignité. L'homme doit retrouver sa *demeure*, déclare-t-il en conclusion. S'il s'en souciait, la poésie italienne contemporaine serait particulièrement apte à l'y aider. Ses poètes m'apparaissent comme des gardiens plutôt que des aventuriers : gardiens d'un pur langage renouvelé, gardiens des lieux, de l'air natal, des éléments, bergers humbles, savants et fidèles des fuyantes images.

PHILIPPE JACCOTTET

ARMAND ROBIN

Les amis d'Armand Robin l'ont connu possesseur jadis d'une grosse moto, et plus récemment d'une petite automobile qu'il conduisait avec une intrépide maladresse. Ce n'étaient pas là des accessoires, des signes extérieurs de bien-être (il a toujours été pauvre). S'il possédait une voiture, c'est que la poésie en avait besoin, la poésie en lui, à travers lui, qui voulait circuler, repérer un costume rouge et bleu en Finlande, une musique de *bag-pipe* en Écosse, une fumée de tourbe en Irlande... De même toutes ces langues et dialectes qu'il déchiffrait jour et nuit : antennes pour la poésie, dans le temps comme dans l'espace. Avec cela, rien d'un *lettré*, d'un érudit. Sa connaissance des langues étrangères, il me semble qu'il la poussait de la même manière hasardeuse et inspirée que son invraisemblable voiture des belles années. En vérité, c'était pour lui une question de vie ou de mort : trouver la poésie, la maintenir, s'y maintenir, ou périr. Il le fallait, car pour ce paysan à jamais déraciné, il n'existait aucune position de repli ou de repos. Nous l'avons vu tenter de s'établir ; c'était toujours, au prix d'un labeur insensé, en marge, à l'écart de tout métier normal, qu'il arrivait à subsister; c'était en se jetant toujours plus loin dans le langage, jusqu'à ne plus être qu'un carrefour de messages, le fantastique *bulletin d'écoutes* dont il parlait avec une mystérieuse satisfaction.

Ce besoin de participation à tout langage vivant avait quelque chose de panique, — car s'il venait à s'interrompre, quel silence, quelle solitude ! Personne, tout en ayant nombre de « connaissances », n'a vécu plus solitaire que Robin. On ne passe pas impunément, fût-ce par le détour d'une grande école, de la ferme d'Arrée aux distractions de Paris. Il réagissait par l'horreur, l'enthousiasme ou le cynisme, mais toujours naïvement, à cette existence dont il ne pouvait s'échapper autrement qu'en méditant la liberté totale, la grande anarchie de la raison poétique. Solitude incroyable, puisque, dans une ville où tout se sait, c'est par un hasard que l'on apprit la disparition de Robin, plusieurs semaines après une mort dont on ne connaît pas de témoins. Mais qui peut dire avoir même connu sa vie ? Tous les chemins avec lui sont coupés, excepté celui là qu'il avait voulu de toutes ses forces, — ces poésies traduites ou non, ces textes épars ou inédits. Rarement poète en se retirant a tracé signe plus déroutant, plus complexe en sa brièveté, plus personnel au nom de tous.

HENRI THOMAS

NOTES

LA POÉSIE

GUILLEVIC : *Carnac* (Gallimard).

Il est des poètes qui aiment parler de la Genèse parce que cela les autorise, pensent-ils, à une débauche de grands mots. Voici, chez Guillevic (heureusement oubliée l'aberration des *Sonnets)*, l'art de réduire l'immense à quelques mots sans en altérer la grandeur (il s'adresse à l'Océan, comme dans tout le livre) :

Avant nous
Tu étais là,
Avant qu'apparussent
Des choses timides
Qui allaient sans toi
Qui t'abandonnaient,
Où poussaient des yeux.

On voit qu'il s'agit de nouveau pour lui de réduire le langage à ses formes les plus communes, à ses mots les plus simples, à ses sonorités les plus mates, les plus nettes, les moins vibrantes (deux bons exemples, où Guillevic est aussitôt reconnaissable : *Pesanteur sans emploi/Pour qui le temps n'est pas* et *Nos jours étaient fatals et gais);* somme toute, de baisser le langage d'un ton au lieu de le hausser. Pourtant, de ce nouveau livre, le thème est le plus dangereux, le plus vaste, le plus grandiose, le moins saisissable qui soit : l'Océan, la mer. Mais on ne cerne pas le vague avec du vague. Guillevic, loin de se réfugier dans le mythe, dégage l'élément. La mer est cette chose inqualifiable, sans rivage comme une part de nous-même (et pourtant : *Nous avons en commun/L'expérience du mur)*, ce « néant diffus » contre lequel il faut tenir, cette immensité non sans liens avec la notion de Dieu, cette énigme à la fois menaçante et, parce qu'inépuisable, généreuse. Essayer de la cerner en accumulant comme il le fait les notations (souvent très justes) sur ses aspects multiples et contradictoires, c'est rêver de trouver un *équilibre*, une conciliation entre la terre et la mer, la limite et l'illimité; c'est peut-être pourquoi Guillevic dit particulièrement bien ces lieux où la mer pénètre dans la terre :

D'abord presque pareille
A celle du grand large,
De bassin en bassin
Ton eau devient épaisse
Et finit par nourrir
Des espèces de vert
Comme font nos fontaines.

Ce livre est un débat avec le silence marin, comme les beaux poèmes publiés récemment dans les « Cahiers du Sud » commençaient un débat avec la mort. Chaque bref poème tend à être un petit roc de paroles où serait domptée un instant la menace de ce néant apparu, de cette informité en quête d'une forme. Quelquefois, le refus de toute vibration, la simplification syntaxique conduisent à la platitude (comme une peinture qui tombe au niveau de l'affiche; et Guillevic me fait penser à Léger) : c'est tout de même assez rare. Cette voix très têtue, appliquée à dire sa volonté devant l'énorme masse hostile de l'insaisissable, recourant s'il le faut, pour s'en défendre, plutôt qu'à l'ornement, à des tournures abstraites, quasi commerciales ou techniques, mais intégrées au ton poétique *(Et la force qu'elle a/Par référence au vent)*, préférant à l'image la définition, à l'exclamation ou à l'interrogation (tant aimées des lyriques) la maxime ou la simple constatation, cette voix où la violence est contenue comme le temps dans la pierre, s'impose, dans *Carnac*, avec calme, avec force.

PHILIPPE JACCOTTET



LITTÉRATURE ET ESSAIS

JEAN-BERTRAND BARRÈRE : *La Fantaisie de Victor Hugo*, tome II, 1852-1885 (Corti).

La publication de ce livre met un terme à la grande enquête que J.-B. Barrère a menée sur la fantaisie de Hugo. Le tome I nous avait montré la genèse de la fantaisie en deux temps, celui de la *Recherche*, celui de la *Découverte* et de l'*Élaboration*. Le tome III, *Thèmes et motifs* proposait un vaste catalogue d'échantillons poétiques relevant de la fantaisie. Le tome II que nous voyons paraître aujourd'hui est une analyse de l'*Épanouissement* et de l'*Exploitation*, c'est-à-dire des œuvres fantaisistes s'échelonnant de 1852 à la mort de Hugo.

Rien de plus difficile que de définir certains mots comme « lyrisme », « merveilleux » dont le sens varie au gré des individus

et des commodités du discours. Celui de « fantaisie » appartient à la même catégorie. Certes la définition qu'en donne J.-B. Barrère : « L'imagination en liberté se tournant vers la joie », est assez large et souple pour embrasser bien des aspects du génie de Hugo. Elle l'est trop peut-être, et même J.-B. Barrère renchérit encore en ne se montrant pas toujours fidèle, mais qui s'en plaindrait ? aux limites qu'il s'impose. Quand il analyse, par exemple, avec tant de bonheur les dessins de Hugo, on voit bien que fantastique se substitue insensiblement à fantaisie et que le sourire fait parfois place à un rictus douloureux. Il faut distinguer au surplus, comme nous y invite l'auteur, entre la fantaisie, fonction imaginative, et les fantaisies poétiques qui en sont les produits. On voit tout de suite le double objet de cette enquête : J.-B. Barrère a voulu d'une part étudier le mécanisme si particulier d'un grand esprit et d'autre part étudier les procédés de la poésie fantaisiste. Cette double enquête à la fois psychologique et littéraire appliquée à un cas particulier prend même une valeur générale, tout homme de génie ne faisant que développer à l'excès des qualités restées à l'état embryonnaire chez les autres.

L'enquête psychologique étayée par une étude chronologique très poussée des œuvres de la période envisagée, par un examen scrupuleux de nombreux textes inédits, en particulier des six carnets de la collection Lucien-Graux, nous livre des résultats indiscutables, très révélateurs de la nature psychique de Hugo. La coexistence dans son œuvre d'éléments fantastiques et apocalyptiques et d'une verve bouffonne et érotique avait amené maints commentateurs à l'expliquer par le génie antithétique de Hugo. Mais le recours à l'antithèse est une solution trop simple. J.-B. Barrère démontre d'une façon éclatante, surtout à propos de *La Forêt mouillée*, trois cents vers d'érotisme débridé composés au printemps 1854 un peu après les sept cents vers de *Pleurs dans la Nuit*, un peu avant les huit cents vers de *La Bouche d'Ombre*, que la fantaisie est avant tout chez Hugo une réaction de santé, un effort pour se libérer des hantises de l'obscur, une détente dans le bonheur et l'allégresse, un moyen de résister à la tentation du vertige et de l'effroi. Quand le poète passe ainsi des visions d'horreur amenées par les cauchemars des nuits de Guernesey et la pratique assidue des tables tournantes aux vagabondages joyeux d'un faune ivre de soleil et d'amour, c'est pour retrouver son équilibre un moment compromis, pour se donner des vacances de renouveau, pour acquérir la force d'affronter un nouvel assaut des puissances de l'ombre. Rien de maladif ni de malsain dans ce cas, rien qui ressemble à l'exultation factice, à la joie fiévreuse des malades condamnés, au rire nerveux qui secouait Barrès derrière les convois funèbres ; c'est même mieux qu'une réaction de santé. La nature de ces « gambades au bord de

l'abîme » révèle l'accord merveilleux de Hugo avec un paganisme éternel. La fantaisie qui le pousse alors n'est qu'un aspect du génie du primitivisme dont il donne ailleurs tant de preuves. Le cycle de son esprit semble calqué sur celui des jours et des saisons. La verve prodigieuse qui anime les pages étincelantes sur Shakespeare, qui transcrit le langage de l'Océan, de la neige, de la nuit, dans le magnifique prélude à l'histoire délirante de *L'Homme qui rit*, c'est la même qui crée les jeux de mots, la cocasserie énorme, le badinage érotique, comme la verve puissante de la nature enfante également les monstres et les fleurs. Sylvain, Satyre ou Silène, Hugo passe de l'apocalypse à la fantaisie comme les ombres de la nuit reculent devant la clarté du matin.

L'enquête littéraire que J.-B. Barrère poursuit parallèlement à l'enquête psychologique met en lumière les procédés favoris de la fantaisie chez Hugo. Fantasmagories légères, transfiguration de Meudon en Tivoli, anachrononismes voulus, pochades parisiennes, chant des oiseaux, enfantillages de grand-père, érotisme sénile, caricatures anthropomorphiques, domestication des éléments, magnificences microscopiques, jeux des insectes et des fleurs, idylles rustiques, et perpétuelles acrobaties sur le rythme et la rime, tout est bon au poète las des profondes anxiétés métaphysiques d'où sont nés les grands chants de l'obscur. Une légère ivresse colore les *Chansons des Rues et des Bois* où éclate la prodigieuse virtuosité du technicien. Bien des accents apparaissent qu'on retrouvera dans les poèmes d'Apollinaire. La fantaisie dans ce qu'elle a de meilleur donne une dignité inattendue aux spectacles de la rue, aux passants obscurs, aux lavandières entrevues à la lueur d'un rayon. Contrairement à Daumier qui ravalait avec un esprit facile les héros mythologiques en clochards, Hugo transforme les personnages du petit peuple en Olympiens. J.-B. Barrère analyse avec beaucoup de finesse ces procédés, mais on peut trouver, malgré ses réserves, excessive son indulgence. La fantaisie hugolienne n'a de valeur poétique que lorsqu'elle révèle un aspect insolite du réel, ou qu'elle établit une analogie imprévue entre deux éléments du réel d'où surgissent la grâce et le sourire, mais quand elle sombre simplement vers l'esprit ou le calembour, qui est bien la forme la plus basse de l'esprit, elle rejoint une tendance hélas permanente chez les Français. Il est très regrettable que Hugo, le mage, emploie le même instrument sacré de la parole poétique pour transcrire ses visions et rivaliser avec Béranger en annonçant Prévert et Cocteau. La fantaisie vraie, infiniment plus poétique que l'esprit, a son charme quand on la maintient à son rang mineur, quand on la considère comme les gammes ou le délassement d'un grand poète, mais il serait catastrophique, pour lui faire la part plus belle, de décrier les ambitions métaphysiques, la conception d'une poésie instru-

ment de connaissance que tous les grands poètes issus de Baudelaire ont préservées héroïquement contre la routine, la paresse, et l'esprit français. Même si l'on n'approuve pas entièrement les conclusions de J.-B. Barrère, il faut saluer cette étude capitale sur la structure spirituelle et des aspects aussi importants de l'œuvre du génie sans frontières.

HENRY AMER



VILLIERS DE L'ISLE-ADAM : *L'Ève future* (J.-J. Pauvert).

En dépit de crises d'admiration fugaces et artificielles, notre conception de la science a évolué dans un sens fâcheux. Impressionnés sans doute par des souvenirs scolaires du positivisme, rebutés par la complication croissante de l'appareil mathématique dont les physiciens font usage, l'univers du savant est devenu pour nous le symbole d'une rigueur abstraite et froide d'où la poésie a été chassée.

Cependant le cabinet du savant Edison qui se prépare à construire un automate prodigieux pour sauver de la tentation du suicide un jeune lord désespéré de la mauvaise qualité d'âme de sa maîtresse, n'est-il pas plus fantastique que toutes les officines d'Hoffmann ? « Edison toucha négligemment un bouton de porcelaine. Un éblouissant jet bleu parti d'une pile faradique et capable de foudroyer une certaine quantité d'éléphants, traversa de son dissolvant éclair un bloc de cristal. » Quel spectacle plus étonnant que celui de la salle souterraine où se poursuit la fabrication de l'Andréide ? « D'énormes piliers soutenaient le circuit antérieur du dôme de basalte. Au centre de la voûte tombait une puissante lampe, un astre. Et la voûte, d'un noir uni, d'une hauteur monstrueuse, surplombait avec l'épaisseur du tombeau la clarté de cette étoile fixe. »

Je me suis alors demandé comment on avait pu parler en termes aussi lyriques d'une simple ampoule ?

C'est que Villiers de l'Isle-Adam fait jouer à la science le rôle qu'on assigne aujourd'hui à la magie et sans doute offre-t-il un bon exemple des réactions mentales de l'homme de la fin du XIX[e] siècle devant l'accélération du progrès technique. Mais nous savons bien que ce n'est là qu'un point secondaire. Comme chez Jules Verne, les anticipations sont symboliques, réclament une interprétation.

Celle-ci devient aisée si nous voulons bien nous souvenir d'une région de notre conscience avec laquelle nous n'avons plus guère de relations. Nous connaissons cet univers de la science merveilleuse. Il évoque ce temps où, enfants, nous nous

précipitions pour acheter cornues, matras, acides et poudres, nous enfermer de longues heures pour opérer les mélanges, préparer le moment magnifique où l'expérience, explosion, étincelle ou flamme rare, manifesterait dans le monde la présence des puissances invisibles qui hantent notre imagination. Nous avons été démiurges, nous ne pouvons l'oublier, et la science reste associée à ces minutes heureuses.

Chez Villiers de l'Isle-Adam, comme chez Raymond Roussel, sur qui il a probablement exercé une influence, la science est ainsi restée le symbole du monde enfantin disparu, de ses instants privilégiés. Elle offre même (et on peut s'étonner que Proust n'ait pas songé à ce pouvoir) le moyen de retrouver le temps perdu. L'expérience enchanteresse est toujours présente, elle surgit à volonté de mes éprouvettes. Mes morts sourient à jamais sur la pellicule sensible, leurs voix récitent sans fin leurs discours favoris sur le cercle de cire du phonographe. Les mécaniques sont le lieu par excellence de la reviviscence et de la répétition.

Les *Impressions d'Afrique*, on s'en souvient, ne font que décrire les préparatifs d'une fête que les naufragés doivent donner pour commémorer une bataille remportée par le roi nègre dont ils sont captifs. Cette fête représente une succession de tableaux vivants où les personnages revivent, grâce à de subtiles inventions, les moments heureux de leur passé. Ainsi l'idylle enfantine de Nina et de Séil-Kor sera rejouée sur les plaques magiques de l'hypnotiseur Darriand.

Les morts de Locus Solus, conservés par le savant Canterel dans son « aqua micans », sont réanimés à volonté pour donner le spectacle des heures triomphales ou tragiques de leur existence. Comme l'Andréide construite par Edison dont les rouages et les bielles répondent à l'instant aux exigences de la passion de lord Edwald, l'acteur Lauze disparu récite en présence de sa fille le premier acte du drame où il excellait : « De minuscules aiguilles, prodigieusement fines, aimantées à leur pointe », ont été introduites dans le cerveau de façon « que leur masse touffue constituât la figure voulue, *dès lors fixée à jamais* ».

On note toutefois une différence. Chez Roussel, plus conscient de son projet, servi par sa technique extraordinaire d'associations de phonèmes, l'entreprise est réussie. Chez Villiers, il y a échec. L'Ève est détruite dans l'incendie du navire et simultanément le fantôme dont Edison avait capté l'âme pour l'insuffler à son automate, retourne aux limbes...

Pourquoi cet échec ? Seule une étude systématique de l'œuvre pourrait nous l'apprendre. On peut cependant entrevoir dans quel sens il faudrait chercher grâce à un étrange chapitre intitulé : *Figures dans la nuit.*

La poupée mécanique achevée réussit à faire éprouver « un

doux et sublime instant de passion » à lord Edwald mais aussitôt il se sent glacé par le prodige dont il vient d'être dupe. L'écrivain se livre alors à un oppressant jeu de miroir entre l'apparence et la réalité. Hadaly reprend : Es-tu bien sûr que je ne sois pas là ? Et dans un discours d'une grande beauté, elle tente de lui communiquer un secret difficile qui tourne autour des rêveries et des peurs des chambres d'enfants.

Elle a toujours été là ! Dans la pénombre une « figure le regardait avec une solennelle fixité ». Ce qu'il croyait voir ou entendre dans la rumeur du vent, le craquement des meubles, un mouvement incertain de rideaux, une lueur d'étoile dans une glace, il le voyait en réalité : « Ils étaient bien là dans la pièce, ceux-là qu'on ne peut nommer. »

Villiers de l'Isle Adam n'arrive pas à expliquer clairement, sans doute parce que ce n'est pas possible, la nature de ces apparitions. On a le sentiment que lui-même est mal convaincu de son hypothèse de métempsycose platonicienne. Toutefois la liaison entre ces fantômes et le sommeil, les terreurs du coucher, en un mot, la Nuit à qui Hadaly adresse plus loin une véritable incantation, laisse supposer que l'écrivain se laisse entraîner, porté par la force même du discours poétique, dans la région de grands symboles obsessionnels. La véritable Ève n'est pas future mais perdue, c'est l'ombre, le repos opaque de la nuit matricielle.

On pourrait interpréter dans ce sens la haine forcenée de la femme qui imprègne l'œuvre. La science magique et la fiction sont impuissantes devant cette nostalgie du néant.

Tandis que Roussel reconstruit avec maîtrise le monde perdu des fables, des fêtes, des mécaniques désuètes d'une enfance dont il conservait, disait-il, un souvenir délicieux, dont la description équilibre un temps sa vie angoissée, les expériences de Villiers de l'Isle Adam ratent. Pour lui, la littérature ne pouvait être un salut.

ROBERT ANDRÉ

*
* *

LE ROMAN

PIERRE JEAN JOUVE : *La Scène capitale* (Mercure de France).

Avec *Histoires sanglantes* et *La Scène capitale* publiées respectivement en 1932 et 1935, Jouve avait terminé son œuvre romanesque. Mais la nouvelle réédition en un volume de ces

deux ouvrages vient nous rappeler la profonde unité qui relie entre eux non seulement les divers personnages qu'il a créés, de Paulina à Hélène, mais aussi les œuvres en prose aux œuvres poétiques. Si Jouve passait si facilement alors de la prose au poème, c'est qu'une différence de registre seulement les sépare. Le ton peut changer, le climat spirituel est le même, les mêmes hantises apparaissent, le même étonnement scandalisé devant le phénomène de la vie. Que *Sueur de Sang* ait été écrit dans l'intervalle, en 1933, atteste la richesse de l'expérience qu'un poète faisait alors de l'amour, de l'angoisse et du péché.

En Miroir a merveilleusement analysé cette expérience en révélant la douloureuse histoire qui a tantôt précédé et tantôt plus mystérieusement suivi les données romanesques de *Dans les Années profondes*, mais à prendre en bloc, comme on nous y invite, *La Scène capitale*, on remarque le double aspect de l'inspiration. Certaines nouvelles ne sont que la transcription voilée des années d'enfance du poète. Le même personnage anime *Les Allées*, *Gribouille*, le même adolescent angoissé, incertain de sa destinée, déchiré par la fête de l'exaltation et la nuit du désespoir. D'autres sont directement issues d'éléments oniriques ou dérivent de l'imaginaire. Elles sont toutes imprégnées d'une cruauté qui n'est certes pas le signe d'une délectation dans l'horrible et le sang, mais d'une protestation contre le malheur, contre l'impureté de vivre. La poésie semble parfois un merveilleux instrument d'exorcisme. Elle permet de masquer souffrance et péché en élaborant un monde libéré des puissances de l'ombre et lavé par les eaux pures du bonheur. Une telle poésie risque de céder à la tentation de l'angélisme. Ce n'est pas celle de Jouve, on s'en doute. *La Scène capitale* est au même titre que *Sueur de Sang*, ce diamant pourpre et noir, l'illustration du péché universel, une série d'estampes à la Piranèse, à la Goya, accusant la tristesse de l'incarnation, l'alliance indestructible entre la vie et la mort, entre l'amour et le péché. « Tout homme qui n'accepte pas les conditions de la vie vend son âme », écrit Baudelaire. Jouve nous rappelle sans cesse à ces conditions. Le pouvoir d'Éros, qui est le moteur de la vie, est aussi l'amorce de notre déchéance. La vie s'alimente à des sources impures, la vie spirituelle, comme la vie physique. Très rares sont les instants où l'âme entrevoit sa délivrance : dans la contemplation, parfois, des sites de l'Engadine, quand les gelées de l'aube ou la calcinante ardeur du soleil font vibrer formes et couleurs derrière un voile de buée. Le plus souvent, le rythme du sang obscur et l'élan primitif du désir ramènent impitoyablement à la tristesse charnelle, aux folies meurtrières. On tue toujours ce qu'on aime, écrivait déjà Jouve dans *Paulina; La Scène capitale* dénonce une fois de plus la complicité qui courbe bourreaux et victimes sous la loi du péché. Le rêve d'amour du héros de la nouvelle *La Fiancée* composée

d'après le drame *Wozzeck* de Büchner, avant que Jouve ne connût l'opéra de Berg, dénonce bien la mystérieuse alliance entre le pur et l'impur : « La virginité de Marie, voilà ce que Joseph aimait dans Marie, et la deuxième virginité, la plus dure, celle qui provient des prêtres, alors tout cela, il en sentait l'odeur défendue, il en éprouvait la résistance, mais d'un coup, oui d'un seul coup, il la détruirait pour toujours ! Il n'y a pas de chienne et de fille en bas noirs et en mousseline pour nous donner, comme la fiancée, cette impression qu'on aura le droit, par un beau coup, d'entrer dans le péché de la femme. » Les trois nouvelles, *La Fiancée*, *La Victoire*, et *Dans les Années profondes* traitent d'ailleurs le même sujet sous des formes différentes. Chacune illustre à sa manière le paradoxe d'une passion qui porte en elle les germes de tout crime, chacune dénonce la misère d'une nature humaine inextricablement mêlée à la mort.

Un poète si attentif aux réalités spirituelles, si habile dans l'art de nous faire pressentir la présence des puissances invisibles, est aussi celui qui sait porter sur le monde des choses, de la terre et des villes, un regard assez clairvoyant pour distinguer derrière la splendeur ou la laideur la signature de l'esprit, les stigmates de l'histoire et les cicatrices du péché. Il lui suffit de contempler le val de la Bregaglia, le féerique village de Soglio, les pics tragiques de la montagne pour forger le mythe d'Hélène. Dans le Palais-Royal, somptueux et funèbre, le poète sent palpiter encore la fureur érotique que vint relayer la fureur révolutionnaire pour éclabousser de son écume si semblable à l'autre le chef-d'œuvre d'un art impassible devant les symptômes de la pourriture et du crime. Un sens aigu des formes et des accidents du réel est le plus sûr instrument des visions. L'étonnante variété d'une écriture qui sait s'adapter à la diversité des spectacles et des significations laisse prévoir ce que Jouve devait réussir dans ses *Proses* publiées récemment.

Ce livre écrit il y a près de trente ans n'a pas une ride. Il réapparaît à propos pour avertir tant de mécaniciens déchaînés du roman que la technique n'est rien si on ne la met au service d'une expérience fondamentale imposée par la vie à une structure spirituelle irréductible à toute autre. La tâche de Jouve a été de montrer dans ces nouvelles, où la cruauté n'est que l'envers d'une immense pitié, son impatience de la rédemption finale, sa conviction que mal et douleur sont des épreuves à traverser pour gagner le salut et que les crimes sont aussi l'occasion d'un mystérieux rachat. « Comme le péché est partout, écrit encore Baudelaire, la rédemption est partout. »

HENRY AMER

ROGER GRENIER : *Le Silence*, nouvelles. (Gallimard).

Le Silence est l'odyssée de neuf solitudes en forme de nouvelles. Ce recueil est en soi un roman, car l'unité des propositions de Roger Grenier est incontestablement plus dramatique que nombre d'œuvres romanesques de notre temps. Les épigraphes explicites de Pavese, de F. S. Fitzgerald, de T. E. Lawrence, situent mieux les thèmes de l'auteur de *La Voie Romaine* que ses affinités. En effet, Grenier n'est pas métaphysicien ; ses descriptions laissent toujours filtrer l'espoir au cœur de l'écrasement feutré qui enveloppe ses personnages. On pourrait dire qu'il s'agit d'un cri de colère d'autant plus véhément que l'écriture est haletante, ainsi qu'un murmure dont tous les mots portent, chargés d'un potentiel tragique particulièrement émouvant. Cette pudeur devant le malheur universel et ce détachement — qui n'est pas désintéressement — face à la misère mentale, confèrent au livre de Roger Grenier une dimension éthique. L'écrivain, qui fait en outre le procès du langage dans la nouvelle intitulée *Le Silence*, rend hommage à un génial ancêtre : « Qui est plus grand que Melville, quel homme possède autant de noblesse dans l'adversité, de dignité dans la défaite, qui assume mieux que lui, avec à peine un peu d'ironie douloureuse, la condition humaine ? » Il répond aussitôt : « Personne, si ce n'est un inconnu qui, à toute la fierté de Melville aurait ajouté la force de se taire. » A l'inadéquation de l'homme et du monde, l'on doit associer l'idée encore plus troublante que l'œuvre d'art, le message philosophique, voire le poème, sont séparés de l'être par un hiatus, un de ces « gouffres » où plongent, sans espoir de retour, des poètes dionysiaques comme Poe, Lautréamont ou Michaux. Roger Grenier n'est pas de ceux-là. Ce qui n'implique pas la moindre indifférence au spectacle de ce divorce fondamental dont l'homme est la victime. Curieusement, il y a du Vigny — celui de *La Maison du Berger*— dans *Le Silence*.

HENRI KRÉA

JACQUES BENS : *Sept Jours en Liberté* (Gallimard).

Sept jours en Liberté compte sept nouvelles. La première est bien une confession, écrite à la première personne ; mais les autres tout de même : le « il », dans les textes suivants, outre que ses apparitions sont toujours brèves, nous sentons bien que l'écrivain l'a voulu pour éviter la monotonie ou, plus gravement, parce que la confession, tout à coup, lui était pénible. Ces jeunes gens que Jacques Bens met en scène, à raison d'un par nouvelle, sont les avatars d'un seul personnage, qui apparaît

dès la première : l'écrivain lui-même ou tel qu'il se voit. L'aventure que subit Jérôme ou Michel ou Adrien, au fil des histoires, est un recommencement de l'aventure que présente le récit initial. C'est l'unité du sujet (une intrigue amoureuse qui n'aboutit pas), du thème (la difficulté d'être) et du personnage (l'auteur) qui donne à *Sept jours en Liberté* son originalité et, nouvelle après nouvelle plus sensible, son poids. Nous dirons, plus loin, le plaisir qu'on prend à les lire.

Voici la première : un écrivain s'est installé dans un village du Massif central pour terminer un recueil de nouvelles. Il en a écrit six, de sorte qu'une seule manque : la dernière, mais qui ouvrira le recueil. De quoi sera-t-elle faite ? L'écrivain l'ignore et le lecteur avec lui. Le nouvelliste attend l'inspiration et met à profit son absence pour décrire les paysages auvergnats et raconter comment il résiste à une jeune fille à scoutère, descendue au même hôtel que lui et qui voudrait l'emmener en promenade, puis au cinéma. Il lui a dit non et qu'il est là pour écrire cette nouvelle, non pour muser et s'amuser. Mystérieuse nouvelle ! A la dernière page, nous la connaissons : c'est justement celle-là qu'on vient de lire, que nourrissent les paysages et cette lutte entre la tentation et le devoir, la jeune fille et soi-même. Au moins l'écrivain n'est-il pas venu en Auvergne pour rien : il a vu ses arbres, son herbe et rencontré une jeune fille, qui l'a désiré. Eh bien, non : pures inventions que ce voyage et cette aventure. L'écrivain n'a jamais quitté sa chambre triste, près de la gare Montparnasse. Il a rêvé, s'est menti et nous a trompés : par le biais de cet artifice, il a séduit l'inspiration, et le mensonge de son propos, tout à coup, révèle la vérité douloureuse du jeune homme esseulé; révèle, en même temps, la conduite ordinaire de l'écrivain : qu'il recourt à des manèges et ruses tout à la fois hardis et touchants.

Du personnage de l'écrivain aux personnages du livre, on trouvera bien des ressemblances : ceux-là veulent l'amour comme celui-ci le livre. Mais quelque chose ruine le parallèle : le premier a fait son livre quand les autres n'ont pas eu l'amour. Tout se passe comme si les personnages qui échouent faisaient l'écrivain qui réussit.

Comment les voyons-nous ? Lâches, oui : mais c'est qu'ils ont très fort le sentiment de l'existence de l'autre, jeune fille ou jeune femme. Égoïstes, oui : mais c'est que leur cinéma intérieur est riche, préoccupant et tout en nuances. Compliqués, timides et jamais décidés : oui, mais c'est qu'ils savent, de science infuse, la vanité des baisers, des caresses — l'écume du désenchantement après la vague du plaisir.

De sorte que *Sept jours en Liberté*, c'est sept jours comme les autres. Je suis ma propre prison, pourrait dire chacun de ces personnages. Aucun d'eux ne réussit l'aventure qui s'offre à lui. Voici plus grave : sa femme quitte Michel moins parce qu'elle

a envie de s'en aller que parce qu'il ne sait pas la garder (alors qu'il connaît les mots qui la retiendraient). Plus amusant : Étienne hésite entre deux sœurs. La plus âgée ou la plus jeune ? La presque femme ou la jeune fille ? Il ne se décidera jamais : c'est que l'autre devient irrésistible sitôt qu'il a fait choix de l'une. Pas naturels, ces personnages ? Mais si c'était là leur nature ?

A quoi tient le charme de ces nouvelles qui, toutes tristes, et tout désenchantées qu'elles soient, ne donnent pas moins le sentiment de l'allégresse et celui de la drôlerie ? De Bens on pourrait écrire ce qu'il dit d'un de ses héros : « Étienne jetait ses phrases dans la conversation, comme des cartes sur un tapis, sans chercher à gagner, simplement pour le plaisir de jouer ». On notera que le nouvelliste produit ses meilleurs effets quand il juxtapose des phrases tronquées qui relèvent du monologue intérieur aux phrases complètes ou pleines de la narration ordinaire : « Je crois que, résolument, je ne connaîtrai le bonheur sur la terre, ni ailleurs. Je ne suis pas fait pour. Pas fait ». Mais ce qui frappe et retient surtout chez lui, c'est le sens du bon sens abrupt ; observons que cette qualité lui permet tout à la fois d'utiliser les clichés et de les éviter, en se jouant d'eux : « la route blanche... se déroula sous eux, comme un ruban, comme une lanière, comme un tapis volant, comme un fleuve durci — enfin, comme font toutes les routes ». Oui, il faut lire *Sept jours en Liberté*.

YVES BERGER

FRANCIS-JOACHIM ROY : *Les Chiens* (Robert Laffont).

La moitié d'une île paradisiaque, l'ancienne Saint-Domingue, décolonisée depuis cent cinquante ans, est, depuis cent cinquante ans, la proie d'un drôle de racisme : les mulâtres se prennent pour les héritiers des Blancs et les Noirs haïssent les mulâtres. Quant aux Blancs, s'ils soutiennent volontiers le clan noir, tout porte à croire que ce n'est pas sans profit.

La révolution sévit à l'état endémique en Haïti. A coups de proclamations de style 93, quelques averses de balles (pas toutes perdues) et des attitudes à la Toussaint-Louverture, les dictateurs, de préférence très noirs, en costumes de libérateurs de l'An II, se succèdent l'un à l'autre, le temps de placer à l'étranger de substantiels profits.

En l'occasion, c'est le tour du général Symphorien-Alexandre Merisier. Son coup d'état sera un coup de maître : une auto-succession. Comme un habit de soirée devenu trop étroit, la Constitution à sa mesure exige des retouches. Tailleur habile, il la découd, il démissionne. Son compère, le Président du

Tribunal de Cassation, juge suprême, n'aura plus qu'à confier l'avenir de la nation à l'armée et à son chef le général Merisier. Évidemment, il fallait y penser.

Signal de l'action : des chiens, animaux détestés, qui servaient au temps de l'esclavage à la chasse aux nègres, envahissent la ville en troupes faméliques, semant l'épouvante sur leur passage. Aux dernières, pages affaire faite, ils repartent, gros et gras, vers leur mystère, imaginaires et symboliques. On est au pays du Vaudou.

Petit livre plaisant, qui n'en dit pas assez pour être un pamphlet, et trop pour être une farce. On rit, certes ; on apprend aussi, à cette lecture, des choses que ne disent pas les Guides Bleus.

La saveur de la composition tient de la fresque, exubérante et picaresque comme la population. Un ballet d'hommes de couleur plein de vitalité et de cocasseries.

On regrette que le livre ne soit pas écrit tout entier en « créole », ce patois haïtien qui transforme le français du XVIIe siècle en une superbe langue des Tropiques.

ELISABETH PORQUEROL.

*
* *

LETTRES ÉTRANGÈRES

GRAHAM GREENE : *La Saison des Pluies*, traduit de l'anglais par Marcelle Sibon (Robert Laffont).

Le titre français est trompeur : le cadre atmosphérique, qui accède dans les autres romans de Graham Greene au rôle de protagoniste, reste ici assez vague et presque conventionnel ; la léproserie au cœur du Congo a été choisie moins pour son climat que pour sa valeur d'éloignement, cul-de-sac dans la forêt tropicale, dernière escale du petit bateau à aubes qui remonte le fleuve, bout du monde au centre de la planisphère. Le titre anglais mettait l'accent sur le personnage central ; sans doute était-il intraduisible : *A burnt out case*. « Guéri trop tard » serait un équivalent acceptable, mais c'est un mauvais titre. Comme le lépreux *burnt out* en effet, guéri quand il n'est plus qu'un moignon sans raison ni moyen de vivre, Querry a *consumé* de l'intérieur son personnage. Les hebdomadaires et les femmes du monde, les intellectuels et les spécialistes continuent de voir en lui un génie consacré : lui seul se sait à bout de souffle et de talent, vidé de toute substance par le succès même. Est-ce agacement, est-ce souci de vérité ? Il a

cherché au cœur de l'Afrique un milieu où il n'ait pas à être un grand homme à tout prix. Mais rien d'âpre comme la curiosité de colons vivant en vase clos, de tenace comme le besoin d'insolite des gens médiocres, et il est vite identifié. On s'exalte, on chuchote, on devine, on interprète ; chacun, dans le registre propre de sa médiocrité personnelle, invente un Querry mythique : la femme du gouverneur à la mesure de sa vanité ; la femme du colon à la mesure de sa déception conjugale ; le missionnaire à la foi vacillante construit un saint torturé de doutes mais resplendissant de charité ; le journaliste en quête de « papier » pour son hebdomadaire à sensation fabrique « le Saint du Congo », un second Schweitzer pour lecteurs du dimanche. Les meilleurs passages du livre sont les dialogues de Querry avec ces sourds qui retournent chacune de ses phrases pour la rendre conforme à ce qu'ils en attendent, et s'humilient avec une sorte d'avidité devant un homme désespérément en quête d'incognito ; et aussi son exaspération, puis son angoisse, puis sa fatigue, de se voir imposer à nouveau un piédestal, une publicité et des confidences. Mais un seul acte — et innocent — de Querry déclenche brusquement le mouvement inverse. Les fausses interprétations encore donnent naissance à une incompréhension symétrique, celle de la haine qu'engendre le dépit. Le mécanisme — un beau mécanisme comme sait en monter Graham Greene — se démonte alors seul et sans effort avec une précision admirable. La science du romancier est donc toujours aussi sûre chez lui. La netteté du trait psychologique s'allie, surtout dans le dernier tiers du roman, à une réaction en chaîne d'événements aussi prévisibles qu'imprévus. Le « fini », la perfection du détail est moindre peut-être que dans les meilleurs romans, et certains personnages secondaires sont présentés sans nuance. Mais surtout, et compte tenu de la variété du talent de Graham Greene, des deux ou trois registres parallèles sur lesquels se poursuit son œuvre, ce dernier roman paraît étrange. Le thème même, et certains contre-sujets, et certaines résonances, cette quasi confession (qui n'y penserait en effet ?), ne peuvent pas ne pas donner l'impression que ce livre est une charnière. Où en est Graham Greene ? Où va-t-il ? Quel tournant amorce-t-il dans ce livre imparfait mais qui sonne grave ? Que devons-nous attendre du prochain ?

PHILIPPE BEAUSSANT

JUAN GOYTISOLO : *Chronique d'une Ile*, traduit de l'espagnol par Robert Marrast (Gallimard).

Il y aurait une thèse à écrire sur le rôle des îles dans la littérature, où elles représentent non pas seulement un espace de terre entouré d'eau de tous côtés, définition géographique,

mais aussi, symboliquement, un petit monde clos aux caractères irréductibles. Définitions qui se recoupent et se renforcent aussi parfois ; ainsi, quand Ulysse aborde au royaume de Circé, quand Panurge découvre dans l'Isle Sonnante les secrets du Vatican, quand Bernadin explore sous les tatamaques de l'île de France la dernière retraite du bonheur, ou quand Robbe-Grillet promène un marchand de montres dans un pays d'autant plus insolite que la mer l'isole du continent. Furent aussi des îles, au sens allégorique, l'Arcadie, la Nova Atlantis de François Bacon, la Terre Australe de Gabriel de Foigny, le royaume de Lilliput, et « la petite ville au pied des Alpes », où s'aimèrent Saint-Preux et Julie. Ile symbolique, au même titre, le Torremolinos de Juan Goytisolo, qui se rattache à l'archipel de la Dolce Vita, où figurent, entre autres, le Capri de Marceau, le Saint-Tropez de Bernard Frank et le Long Island de Fitzgerald. Mais, dans l'île de Goytisolo, où l'on boit, où l'on feint de s'aimer, où l'on se dupe, comme en tous les hauts lieux de la « grande noce », nous entendons gronder une rumeur subversive qu'à Venise, à Eden-Roc ou à Miami couvrent encore (pour combien de temps ?) le pétillement du champagne et les bruits de chasse-d'eau. Le contraste entre la misère du peuple et la débauche dorée de quelques privilégiés rehausse les couleurs de cette « scène de la vie de bars et de dancings », donnant au ton de Goytisolo une âcreté à laquelle ne nous avaient guère habitués les témoins de la Belle Époque et leurs épigones, toujours plus ou moins complices de leurs personnages. On s'étonne cependant que la censure ait interdit l'accès de cette *Ile* aux touristes espagnols ; telles séquences de Bardem ne dénonçaient pas avec moins de conviction le cosmopolitisme dépravé et la corruption de la grande bourgeoisie ibérique. Audace au-delà des Pyrénées, modération en deçà ; ces Claudios, ces Magdas, ces Dolorès n'en remontrent point à nos Nicoles et nos Arabelles qui, depuis longtemps déjà, nous ont dévoilé leurs charmes les plus pervers. De telle sorte que ce sont moins leurs effronteries qui piquent notre curiosité que le regard et l'attitude de l'auteur, la condamnation que sa vision implique. Cette vision eut été plus aiguë, sans doute, si Goytisolo avait parlé en son propre nom ou s'il s'était dissimulé derrière la troisième personne, au lieu de confier la plume à une narratrice imaginaire. Il n'est pas à la portée de chacun d'allier le plumage du mâle au ramage de la Merteuil. *Je* n'est pas un autre à volonté.

WILLY DE SPENS

DOUGLAS WOOLF : *Les Croulants*, traduit de l'anglais par Suzanne et Georges de Lalène (Gallimard).

Deux vieillards, Dick Twomby et Behemoth Brown, vivent chez leurs filles (chacun chez la sienne). Mais ils n'y sont pas heureux. Filles, gendres et petite-fille (celle-ci pour Dick) les martyrisent — moins, d'ailleurs, par de mauvais traitements que, bien au contraire, par des attentions qui heurtent leurs habitudes ou les humilient. Ils décident de s'enfuir, grâce aux économies que Dick a pu dissimuler, et d'aller vers l'Arizona dont la chaleur comble leurs rêves frileux.

Ils entreprennent donc un voyage fantaisiste, en cars, puis en auto-stop, rencontrent des gens bizarres, connaissent des tribulations burlesques. Ils trouveront le paradis, pour finir : une petite ville de l'Arizona, presque entièrement abandonnée, où la civilisation s'est effritée et où il fait toujours chaud.

Le roman de Douglas Woolf est un livre drôle. C'est aussi un livre cruel. A travers son humour, on distingue sans peine une satire féroce de l'attitude d'un peuple « jeune » envers les vieillards. Les vieillards sont embarrassants, arriérés, lents et balourds. Ils constituent une charge irritante. On les aime, bien sûr, mais surtout « en souvenir ». Et l'affection disparaît peu à peu sous le mépris et la mauvaise humeur. On se demande même jusqu'à quel point cette attitude envers les vieillards ne constitue pas, aux yeux de l'auteur, le symbole d'une attitude générale envers la vie. Car les jeunes Américains qu'il nous montre manquent évidemment de cœur et de cette simple sensibilité au monde qui les entoure. Ils déroulent leur existence comme des mécaniques assez banales. Ils détestent tout ce qui peut rompre l'élan des habitudes acquises — notamment l'intrusion d'un vieillard dans leur vie, même si (par une habitude plus ancienne encore) ils l'ont invité, même s'ils ont insisté pour qu'il vienne vivre chez eux.

Il faut, bien sûr, faire la part de l'affabulation. Le roman de Douglas Woolf a beaucoup trop de fantaisie, dans l'ensemble, pour être considéré comme un témoignage, et c'est une prétention que l'auteur n'a probabement pas eue. Mais il n'est pas certain qu'il ait seulement voulu écrire un livre plaisant. L'affection qu'il témoigne à ses personnages montre qu'il est préoccupé par le problème de la vieillesse, et que ce problème existe, en des termes analogues à ceux qu'il nous propose.

JACQUES BENS

*
* *

LES ARTS

GUILLAUME APOLLINAIRE : *Chroniques d'Art, textes réunis, avec préface et notes, par L. C. Breunig* (Gallimard).

Dans sa réponse de « Paris-Journal » à un journaliste, qui avait mis en doute la liberté et la sincérité de ce qu'André Salmon avait appelé la « critique des poètes », Apollinaire demande à son contradicteur quels artistes il oppose à ceux que lui-même défend. « On peut n'aimer point Matisse, Picasso, Derain, Braque, Léger, Marie Laurencin, etc., mais on ne peut nier que ces peintres n'aient été les plus importants de leur époque, ni que je les aie défendus. Que je m'intéresse ou non à ce que font aujourd'hui Delaunay et ses amis, je n'en ai pas moins été le premier à découvrir, à commenter un art à propos duquel chaque fois qu'on en parle ou écrit, c'est en employant des expressions, des idées qui m'appartiennent. C'est encore vouloir faire l'innocent ou ignorer ce qu'est un journal quotidien, ou ce qu'est le jeu des relations, des amitiés, pour reprocher à un critique de mentionner beaucoup de noms dans un compte rendu de salon où exposent des milliers d'artistes. »

Apollinaire a toujours mis Picasso au pinacle, il admira Delaunay, et Derain qu'il tenait pour l'initiateur du cubisme et pour un extraordinaire « excitateur » de talents ; il n'a pas varié dans la vénération qu'il témoignait à Matisse et au Douanier Rousseau, dans son jugement sur Braque, Gleizes, Metzinger et Dufy. Il a longtemps, ainsi qu'il l'avoue en 1912, été injuste envers Rouault. Il a trop vanté Marie Laurencin, sa muse ; il s'est montré sévère pour les premières expositions des futuristes à Paris, les accusant d'imiter Picasso, Rouault et les néo-impressionnistes (il sut leur rendre justice, plus tard, même au point d'éveiller la colère de Delaunay qu'il avait qualifié de « futuriste »). Il aimait, pour sa simplicité et sa sensualité, la peinture de Bonnard, qui « je ne sais pourquoi, me fait obstinément penser à une petite fille gourmande », mais ses préférences « vont à des peintres plus ambitieux qui s'efforcent vers le sublime de la plastique. » Il a fallu plus de quarante ans, avant que l'on ne voie, dans les toiles « tachistes » de Bonnard, le très grand art, dans lequel le sujet spirituel, qui retenait l'attention, n'était qu'un semblant trompeur. Il a reconnu le talent naissant de Léger, de Chagall, d'Archipenko, de Chirico, de Kandinsky, de Mondrian, de Jacques Villon, de Duchamp, de Picabia. Ses jugements sont le plus souvent d'une prodigieuse lucidité. Lorsqu'il ne s'explique pas encore assez claire-

ment une œuvre nouvelle, il se fie à son intuition. Ainsi a-t-il pu noter au sujet de Mondrian : « Mondrian, issu des cubistes, ne les imite point. Il paraît avoir avant tout subi l'influence de Picasso, mais sa personnalité reste entière. Ses arbres et son portrait de femme révèlent une cérébralité sensible. Ce cubisme suit une voie différente de celle que paraissent prendre Braque et Picasso dont les recherches de matière offrent tant d'intérêt en ce moment. »

Ses commentaires des salons académiques sont rédigés du bout de la plume ; il y distribue les éloges les plus superficiels, inflige des blâmes ironiques, mêle les potins à des considérations fantaisistes. Mais le ton change, la passion perce, dès qu'il s'agit de la défense des peintres nouveaux. Il a compris, fort bien, que le cubisme aura été un retour « à la forme, à une forme épurée et une réaction austère, provoquée par les facilités du post-impressionnisme. » Néanmoins, quoiqu'on l'ait parfois dénigré comme critique, il ne fut pas un étroit doctrinaire, et cela apparaît dans ce recueil où sont groupés ses articles, essais et préfaces, dispersés dans nombre de revues et de périodiques. Son ardeur à exalter les peintres cubistes ne le distrait pas de dire les mérites de grands peintres qui ne font partie d'aucune école : Derain, Matisse, Dufy. Il renâcle, lorsque Dunoyer de Segonzac abandonne ses audaces pour se plier à un art plus sage. L'habileté creuse d'un Lhote ne le dupe point ; il tance le snobisme de Van Dongen. Parmi les maîtres de l'art moderne, il a ses idoles : Cézanne, « Sa témérité effraie parfois, elle est surtout le témoignage de ses efforts, de ses doutes et de ses douleurs. Personne ne fait songer à Pascal comme Cézanne... Ce qu'ils ont exprimé tous deux a cette même grandeur qui dépasse l'entendement », Seurat, « le microbiologiste de la peinture », Renoir, « le plus grand peintre de ce temps et l'un des plus grands peintres de tous les temps. »

Avec ténacité, il revient sur le sujet du cubisme, art austère, dénudé, intellectuel, qui lui tient à cœur, quoiqu'il soit tout différent de sa poésie, facilement attendrie et pleine de couleurs et d'images « impressionnistes ». Du reste ne perd-il pas toute perspicacité, lorsqu'il veut donner, en littérature, un pendant à « la renaissance française » qu'il prise tant en peinture ? « La même chose s'est produite dans la littérature française ; chaque nouveau mouvement groupe des tendances diverses. Son nom, « dramatisme », n'exprime pas cette opposition à la description qui domine dans les œuvres des poètes et des écrivains. Parmi ces derniers, on compte Barzun, Mercereau, Georges Polti et moi-même. » Et certes, le « dramatisme » a pas fait long feu. Mais quelles pages lumineuses sur l'art nouveau, dans son compte rendu du Salon d'Automne, paru dans « l'Intransigeant » du 10 octobre 1911 : « Au demeurant, le cubisme n'est nullement un système, mais il forme bien une école, et les peintres

qui la composent veulent renouveler leur art en revenant aux principes pour ce qui concerne le dessin et l'inspiration... Dans l'apparence monumentale des compositions qui dépassait la frivolité contemporaine, on n'a pas voulu voir ce qui y est réellement : un art noble et mesuré, prêt à aborder les vastes sujets pour lesquels l'impressionnisme n'a préparé aucun peintre... »

Ces aperçus et ces appréciations qui nous semblent, aujourd'hui, naturels, il importe de concevoir leur degré de clairvoyance et leur singulier aplomb, à une époque où la peinture moderne ne laissait pas d'être décriée, et où les écrivains et les poètes à part quelques-uns : Apollinaire, André Salmon, Roger Allard, n'avaient pas encore pris le goût de la peinture.

L'on se plaira longtemps à lire ces « Chroniques d'Art ». Y circulent une allégresse pénétrante, une fantaisie passionnée qui ont l'intérêt de la lucidité et le charme d'un style vibrant et détendu. Il entre du génie dans ce don de la critique d'art, où rarement sont réunis le flair et le style. Tant d'écueils : un peu trop de passion, des outrances cérébrales ou l'abus du jargon rendent vite illisibles la plupart de ces écrits. Qui sera l'Apollinaire de la peinture abstraite ? Existe-t-il ? Assurément pas l'un de ces brodeurs, agités du délire philosophique et envahis de pédantisme fumeux.

ANDRÉ MIGUEL

SALON DE MAI

Le Salon de Mai baisse — on l'invite à Amsterdam ! qui n'est plus, depuis certaine vogue et surenchère, la « capitale » européenne des arts (nos regards sont plutôt tournés vers Hannover, où Werner Schmalenbach, avec patience et goût, multiplie les expositions de qualité). La déception — et il ne s'agit pas de sentimentalisme — est due, vraisemblablement, aux « mécanismes » qui s'instituent, avec l'âge ; la mécanique grince, par et depuis le comité, objet de tant de sollicitations — il en perdrait la tête. En fait le conflit de générations est latent, comme l'arrogance de l'artiste « arrivé », sûr d'exposer au salon de Mai (sa grande toile, nous y reviendrons). Pour parler net *le peintre* vit, en ce moment sans critique, dans l'euphorie encouragée par les galeries, diverses institutions, dont ce salon, et montre très clairement qu'il est incapable de faire un choix : et dans son œuvre (sans doute n'est-elle pas aussi vaste qu'on le laisse entendre), et dans l'entour. La méconnaissance de « ce qui se passe » est aussi grave que l'absence de choix et de discrimination, que le favoritisme et « l'intention » (dans les invi-

tations, les placements). Chaque juré, cela dit sans crier au favoritisme-gérontisme, sans doute a du poulain (qui flatte « sa tendance », satisfait le protectionnisme et donnerait bonne conscience). D'autre part les « jeunes » jurés, eux aussi « arrivés » (ils sont de ce salon et du comité directeur et d'une galerie) semblent n'avoir que regards jaloux à gauche et à droite. Nous préférons les amoureux. Rêve d'équilibre.

Disons-le tout net : la venue au poste de commande des plus jeunes (Alechinsky, Busse, César, Delahaye, Dodeigne...) plutôt que de donner essor aux recherches, et particulièrement en sculpture (dans ce salon on ne fait de découvertes qu'en gravure, grâce à l'effort attentif de Roger Vieillard et de Courtin — mais qui s'intéresse encore à la gravure ?) ; plutôt que de « revivifier », ou plus simplement de choisir en qualité et sans rivalité, on copine. La salle de sculpture est consternante, et Max Ernst triomphe dans son « exil », avec le *Génie de la Bastille*, belle sculpture, placée dans la salle « surréaliste », sans doute encore mise en place et valeur par Labisse, et l'une des meilleures du salon. A l'étroit ?

Si ce groupe de Mai manque de place il faut solliciter et obtenir des pouvoirs d'autres salles; ou bien couper le salon en deux décades : la première, des patronnés; la seconde, des élus, sans condescendance. Le tout coiffé d'une liste : des solliciteurs, candidats, refusés, oubliés.

Côté peinture, on s'acharne à créer une sorte de salle d'honneur (Picasso-Pignon), des couloirs d'exclus du centre, de la disposition maîtresse de maison (Vieira à la droite de Villon). « Vous voyez, ils sont là ! »

On se demande ce que deviennent les qualités critiques du peintre, dès qu'il est arrivé. Et maintenant on arrive vite; on se manque, aussi. On risque de manquer l'essentiel, par cette suffisance, par cette « précipitation » sans goût ni choix. Ce qui nous sépare dans l'époque, à tel moment précis, de ce conformisme (et la critique pourrait être, aussi, voix de ou du public, et jugement, enfin — les peintres en auraient grand besoin, d'une critique sévère), c'est *l'erreur* manifeste : quand le groupe s'enlise dans l'habitude; quand, de son choix, ressort l'évidence : aucune discrimination. Et, sans céder à l'humeur (au contraire, nous signifions quelque enjouement, due à la conduite béate des « choisistes »), il nous faut bien dire que les « grandes » toiles des « arrivés » (certains d'exposer, et qui préparent à l'avance *une* grandeur en vue du Salon — « je travaille pour mon salon de Mai », entend-on dire avant Pâques) ennuient. Puisqu'on manque de place les arrivés pourraient se rogner un peu; et les sculpteurs qui donnent dans le grand à répétition (Étienne-Martin, Ipousteguy — ses « canaux » occupent peu sûrement le quinzième du sanctuaire —, Claire Falkenstein, avec son navet-boule, qui souhaiterait monter au ciel d'Eiffel, pour

colonies de fourmis) devraient sacrifier un peu de leurs plâtres, gravats, souderies.

Sacrifier, mot étrange, qui semble d'un moraliste. En fait le Salon s'éparpille, dans l'impossibilité de choisir, de mettre en valeur, de freiner ce gigantisme puéril. Les « grands », d'abord, ont une bougeotte connue : celle d'être remarqué. André Marchand expose du grandiloquent « Équinoxe » (la toile est garnie bâclée, a-peinture moderno-contemporaine) et une haute sculpture, dite de fer forgé (« Rythme de l'hiver ») où l'on reconnaît surtout de la branche de bronze (alors que le dénudé s'obtient par le travail, modelé ou martèlement, par l'insistance au travail), et une « roue de bicyclette de mon vélo à la campagne », disait un enfant visiteur, postée cassée en biais dans le haut des pauvres branches. Confondant. Couturier, avec une « Femme-boîte », songerait sans doute au « clou » : Giacometti-Fautrier. Tout s'imite, se répète, recommence, piétine, s'illusionne dans l'inculture. Nous commençons à douter du regard et du pouvoir créateur, ou inventif. Cette faconde est le signe d'un vieillissement et de l'amour satisfait de « ses produits ».

Il faudrait avoir le courage de procéder à un grand nettoiement, et, pour ce faire, de cesser d'encombrer avec du grand (la petite sculpture est loin d'être indigne), de considérer « la toile du salon de mai » comme un cheval de bataille. On en sort, de ces batailles, non pas mis à mal, mais consterné, par le *kart* (abréviation de « karting »), la folie tumultueuse de ces rivalités et affrontements qui ne veulent pas s'avouer. Qui sont perçus, enregistrés, tacitement ou non, par un certain public.

Le malaise est sans doute dû à cet amalgame d'« aînés » sûrs d'eux (Adam, Singier...), alors que leur art et mode de formation est en crise — il s'imite — et des plus jeunes, chacun optant pour sa tendance (qui bien entendu doit révolutionner, serait la seule pertinente), et le monostyle qui devient manie ou facilité.

A l'actif du salon, côté peinture, nos regards vont surtout vers les découvertes de ces dernières années, ce qui s'affirme : Bernard Dufour, nus patients, ombrés de blanc, dans la transparence douloureuse de l'inquiétude; Arpad Szenes, qui atteint la maîtrise avec une rare modestie; Bram van Velde, mais qui joue un peu trop avec les « dégoulinés » — sa toile reste belle, sous ces ratures liquides « indécises », comme des réseaux organiques gonflés, irriguant, ayant raison d'être — ils sont en place et l'orographie est mystérieuse, ou bouleverse les soutiens de transparence; Bernard Saby, excellent dans la ténuité et vigueur des *montées* colorées; Ladislas Kijno, emporté par sa fougue, à la recherche de structures et d'un réseau de signes; Gastaud, d'une réelle maîtrise, celle qui s'acquiert dans l'ombre.

Mais toutes ces toiles sont éparpillées ; leur disposition devient test, révélant la mentalité des placiers, ce que nous nommions non-amour ! (rivalités, jalousies).

En gravure, aux côtés de Roger Vieillard, Courtin, une découverte (qui ne figure pas dans le catalogue): Jean-Marie Albagnac, « Vertige d'amour », minutieux, sans naturisme.

On aime ainsi ce qui est fait avec patience, dans le vertige, et sans trop d'intentions. Ce Salon 61 nous doit une revanche, en exigeant des « élus » un peu de modestie (renoncement au grand format, au monostyle, au cheval de bataille). En devenant attentif à qui ne sollicite pas et travaille.

RENÉ DE SOLIER

CAPOGROSSI (Galerie XXe siècle).

Capogrossi compose ses tableaux par la répétition d'un unique signe : une sorte de trident. Ces tridents se présentent, ici, comme des mains qui tâchent de se toucher et de se rejoindre, et créent, entre elles, une zone de tension et d'attente ; là, se dressent comme des figures de présages, des personnages schématiques qui ont le caractère d'énigme de certains bonshommes, illustrant une marque sur l'enveloppe d'un produit, là encore, l'une contre l'autre, se pressent à l'instar de graffitis et d'empreintes d'oiseaux.

Les mots de tension, d'antagonisme et d'espoir mystérieux peuvent suggérer le sentiment qu'inspire cet art, agissant sur la sensibilité un peu à la façon d'une musique à percussion. Répétition obsédante, mais non point monotone, car Capogrossi montre une ressource variée dans ses arrangements rythmiques. L'obsession du trident s'allie à une remarquable sûreté dans le balancement des formes. Quelques grandes toiles, faites presque uniquement de signes noirs sur un fond blanc, ou de signes blancs découpés sur un fond noir, de même que plusieurs autres, orchestrées autour de deux ou trois taches de couleurs éclatantes, ont une force qui rappelle l'esprit de maintes œuvres de Léger. Il faut indiquer, toutefois, que Capogrossi a un sens particulier du mystère que n'avait pas Léger. Ce mystère ne se rattache point à un ésotérisme ni à une tradition. La précision simple et la netteté robuste de cette peinture ont un accent contemporain. Le présent la concerne, un présent sans doute étrange, mais d'une étrangeté sans regret ni remords, comme sont étranges certaines raies de signalisation sur l'asphalte des grandes routes, certaines traces de pneus dans la boue, des diagrammes et des marques de fabrique.

L'obsession de Capogrossi est saine : tentative d'équilibre dans une lumière actuelle, oppositions d'éléments simples, sans profondeur, joie de créer un vertige de l'espoir en une unité,

peut-être impossible, mais qu'il a suffi d'éveiller dans un vide pour que le présent soit digne d'être vécu. C'est par son mystère simple, sa tension sans désespoir et sa grande qualité plastique que cette peinture nous touche.

A. M.

Art de France

Art de France, revue annuelle de l'art ancien et moderne, se présente sous la forme d'un luxueux album, gros de plus de quatre cents pages et magnifiquement illustré. L'aspect en est impressionnant : dans le genre « signe extérieur de la richesse ». A première pesée, un tel objet apparaît un peu bien lourd : sensiblement moins commode à feuilleter que les revues d'art mensuelles. Mais à ce poids on s'habitue. Et il suffit de lire quelques-uns des quelque quatre-vingts articles rassemblés dans le premier numéro pour comprendre qu'un tel luxe et un tel poids sont amplement justifiés par l'ambition et le sérieux de l'entreprise. Point de ces bavardages faciles, de ces vulgarisations approximatives, qui sont le lot inévitable des périodiques plus fréquents et plus légers. Ici de vrais spécialistes étudient à fond les sujets qu'ils abordent, cependant qu'une iconographie idoine vivifie leurs propos. Une telle publication manquait : il faut se réjouir qu'elle existe.

L'album s'ouvre par une étude des bijoux d'une princesse mérovingienne : Arnegonde, dont la tombe a été récemment découverte à Saint-Denis. Cette étude, due à MM. Michel Fleury et Albert France-Lanord, n'a pas seulement un intérêt historique; elle est aussi, par son excellence, une véritable leçon de méthodologie archéologique. Suivent d'intéressants articles sur des sujets très divers, notamment : *La double tradition de l'orfèvrerie française sous Louis XIV et sous Louis XV* (par Yves Bottineau), *Le Boudoir de Marie-Antoinette à Fontainebleau* (par Pierre Verlet), *La Maison cubiste en* 1912 (par Marie-Noëlle Pradel), *Le Droit moral de l'artiste dans les procès Rouault et Bonnard* (par Georges Izard), *Nicolas de Staël à Ménerbes* (par André Chastel). L'album se clôt sur un compte rendu critique du remarquable livre d'E. H. Gombrich : *Art and Illusion*, récemment publié par la Bollingen Foundation.

On remarque les signatures de Jean Paulhan, d'Aragon, de René Char.

Rédacteur en chef, André Chastel a contribué de façon fort variée à ce premier numéro d'*Art de France*. Les signatures les plus répétées sont celles de Jacques Thuillier, de Jacques Guignard, de Louis Grodecki et de Michel Laclotte.

Trois importants articles honorent Poussin : l'un, particulièrement intéressant, sur la chronologie des paysages, dû à Denis Mahon; un autre, de Pierre Franscastel; le troisième, de Jacques Thuillier. Ce dernier étudie d'autre part quelques problèmes difficiles d'histoire de l'art, notamment ceux qui se posent à propos du *Moïse et Aron* du Metropolitan Museum (autrefois attribué à Holbein), de *La Lapidation de saint Étienne* de la cathédrale d'Auxerre et du *Tryptique de sainte Eugénie* de Varzy, autour du nom de Félix Chrestien, repère bien incertain.

Ce qui est peut-être le plus remarquable, c'est l'intérêt que suscite de nouveau le XVIIe siècle. Deux articles sont consacrés à Vouet; et une étude exhaustive des frères Blanchard par Charles Sterling montre que les temps sont proches où justice sera rendue à Vignon, aux Boullongne, au délicieux La Hyre et finalement au plus grand d'eux tous : Charles Le Brun.

Place est faite à l'art moderne : Picasso est à Londres et Fautrier en Italie. En feuilletant l'album, comme en parcourant les textes de Merleau-Ponty ou de Pierre Schneider, on devine une certaine prédilection pour certains coins du jardin de la peinture contemporaine. Espérons que le numéro 2 saura faire place à d'autres bosquets et à d'autres essences.

Et, si l'index, moins coquet, donnait la page où trouver les articles, ce serait, je crois, parfait.

ANDRÉ BERNE-JOFFROY

*
* *

LECTURES

NICOLE CARTIER-BRESSON : *L'Escalier des Saisons* (Cahiers du Sud).

Comme Pierre Delisle, mais sans avoir encore une autorité égale, Nicole Cartier-Bresson ne craint pas le grand discours lyrique vers quoi la porte une âme fière, et généreuse. Ce qui frappe dans ces poèmes en dépit de leurs faiblesses, c'est l'élan tour à tour violent et solennel, le besoin de se déployer, de s'élever, de conquérir, avec l'horreur de tout ce qui s'y oppose; un mouvement qui s'élève par paliers, avec une continuité

quelquefois très belle. Aussi le vent est-il une des images caractéristiques de cette poésie. Mais également les montagnes, par leur masse royale, sombre et fertile; le poème intitulé *Tristes Montagnes*, dans un mouvement d'ailleurs très hölderlinien, m'a paru celui où se manifeste le mieux la voix étonnamment chaude et ample de Nicole Cartier-Bresson :

Tristes montagnes qui présidez aux naissances
Des mers, je ne chanterai pas votre savoir.
Tristes prophétesses, grands corps courbés, mémoire
Qui couronnez le monde : il n'est pas de sentier
Pour percer votre poids, pas d'homme assez léger,
Assez lourd de saisons diverses, de tristesse
Comblé, pour vous bénir...

PHILIPPE JACCOTTET

PIERRE DELLA FAILLE : *L'Homme inhabitable* (Parler).

« Sa Majesté l'Écorché », l'un des précédents recueils de Della Faille, m'avait retenu, naguère, par son imagination baroque. Cet expressionnisme ne sombrait pas cependant dans le pathos et les effets tapageurs; il disait, avec grande diversité de tons, l'angoisse et la révolte, la fièvre et la fureur.

Depuis lors, Della Faille, ayant épuré et ordonné son délire, a mis au point un style tout de concision concentrée, qui tient à la fois des prises de vues de Cendrars, de l'interrogation essentielle de Michaux, de l'art, chez Ghelderode, de créer une foule d'êtres violemment significatifs, et d'une façon originale de voir les choses et les êtres, où se mêlent tendresse, désinvolture, sensualité et mythomanie.

L'intérêt s'attache moins aux poèmes dont l'atmosphère (blue jeans, juke box, chachacha et Sacha Distel) se ressent du complexe « nouvelle vague » qu'à ceux où la volontaire concision relève la dureté du trait, renforce les couleurs et cerne les figures, un peu à la manière de quelques peintres flamands : Ensor, Fritz van den Berghe ou Permeke.

ANDRÉ MIGUEL

GABRIELLE CABRINI : *Les Iles sans Abord*, (Robert Laffont).

Ce roman, s'il ne m'a toujours ravi, m'a instruit souvent. La Grèce est un pays pauvre, les Grecs sont un peuple courageux. Ils ont opposé aux envahisseurs, durant la dernière guerre,

une résistance acharnée, ils ont souvent manqué du nécessaire, jamais d'énergie. Toutes ces notions prennent, grâce au roman de Gabrielle Cabrini, comme on dit, « vie et couleurs ». Saviez-vous que les maquisards crétois étaient les plus célèbres ? Saviez-vous que les Alliés faisaient croire aux Allemands qu'ils débarqueraient en Grèce, alors qu'ils préparaient leur expédition d'Italie ? Saviez-vous que les troupes italiennes étaient noyées en mer par les troupes hitlériennes, vengeant la révolte de Badoglio ?

Cela étant, reste le roman proprement dit. Les personnages sont un peu mous. L'intrigue est plus leste. Ce qui manque à Gabrielle Cabrini ? Passe encore que les héros parlent une langue cahoteuse et lente. Nous eussions préféré que l'auteur du moins eût le courage de les aimer.

JEAN-PAUL WEBER

CHRISTIAN GUILLET : *Toutes les Heures de la Nuit* (Flammarion).

Le second livre de Christian Guillet poursuit, avec une ardente ingénuité, le thème primordial de l'adolescence : la découverte de la sensualité. Tout à l'appréhension de s'approcher du corps de la femme, Christian Guillet s'y penche comme l'apprenti-horloger sur la première montre qu'on lui livre, enchanté du rôle qu'il va jouer et de la dépendance dans laquelle il mettra la merveilleuse mécanique. Cela ne va pas sans une assurance plus fanfaronne que réelle. Quel plaisir de coquelet, n'est-ce pas, de paraître dominer la machine, de révéler ce qui l'agite avec des détails qui, pour n'être jamais vulgaires, prêtent, parfois, à sourire. Le livre, d'ailleurs, doit son charme en partie à ses naïvetés. L'auteur semble être maître de son sujet, mais il n'en tremble pas moins au fond de lui. Il pense exposer devant nous la nudité du corps de la femme pendant que lui nous montre son âme. Aussi est-on un peu vexé qu'il ne songe jamais à la pudeur de sa partenaire, ni à elle, vraiment. Il est trop cramponné, malheureusement, à la rampe littéraire pour savoir la lâcher au moment de la plénitude de ses plaisirs. Il saute trop souvent sur le carnet de notes à proximité du lit.

Mais la plume de Christian Guillet est celle d'un écrivain, intelligente et quelque peu démonstrative. Il y faudrait le frémissement d'un Jouhandeau pour que la voix n'ait pas cette acidité.

GEORGES BORGEAUD

MICHEL RAGON : *Le Jeu de Dames* (Albin Michel).

Un garçon paralytique reste cloîtré dans sa chambre, au rez-de-chaussée, au fond d'une cour. Il observe tout ce qui se passe au dehors, il écoute tout ce qui se dit chez ses voisins immédiats.

J'aime bien le style de Michel Ragon : alerte, vif, moqueur; et aussi la construction de son livre, fait de bouts rapportés, au montage rapide. C'est tout un univers qu'il nous découvre ainsi — univers limité aux murs de quatre immeubles, et cependant complet, riche, mouvant; univers où le réalisme débouche toujours sur le rêve, s'abandonne et se transfigure.

Ce livre fait beaucoup penser à ceux de Raymond Queneau. Ses personnages ressemblent à ceux du *Chiendent;* ils ont leur vocabulaire et leur syntaxe cérébrale. Le paralytique lit des dictionnaires et rassemble une science encyclopédiquement fragmentaire. Il est même question des boîtes : « Le monde est un savant système d'emboîtage. De la plus grande à la plus petite boîte, encastrées les unes dans les autres », système que l'on trouve dans *Gueule de Pierre*. Ceci gâte un peu notre plaisir, dans la mesure où cette sorte de parodie (involontaire, j'en suis persuadé) ne présente qu'un intérêt secondaire.

Le Jeu de Dames se termine (et c'est dommage) par un « Mode d'Emploi » où l'auteur explique ce qu'il a voulu faire. Comme on avait déjà compris, ces explications prennent une allure un peu complaisante. Car il faut se méfier des aphorismes de Jean Cocteau : « Si l'on te reproche quelque chose, cultive-le » n'est un bon conseil que dans quelques cas particuliers.

JACQUES BENS

MILLARES (Galerie Daniel Cordier)

Éventrées, et constructions de goudron, noir-blanc; toiles de magmas, « signés » lisiblement en capitales. On prend la précaution de salir le cadre. Aventure « néo-dadaïste », nous dit-on, par toile-corde, fils-châssis, éventration et lacérage.

Les promoteurs sont connus : Burri, Fontana; l'oscillation irait du « tableau à fond uni » aux déchirures, en passant par les « collages » de morceaux d'affiches (plusieurs exemples, dans un Salon récent).

L'a-formel, la chose à déchirures en loques solides sur châssis blanc visiblement maculé, transformeraient peinture et atelier en sorte d'antre de chiffonnier, ibérique ou new-yorkais. La non-peinture s'exaspère, et veut sans doute atteindre depuis les conflits *montrés*, lèpre expérimentale. L'horreur produite marque plutôt le laborantin. Pourquoi ces « toiles » crevées, à l'exemple, antinomique, des unitaires bleues, seraient-elles *peinture*, art de voir?

A quand une collection-exposition de cibles souillées ramassées lors d'une foire, ou dans les débris; de chantiers de démolitions, plus riches, dans l'entrepôt classé, que les puces de maintenant, et donnant l'horreur, sentiment voisin de la nausée, de l'inquiétude, par les choses détruites, que l'on veut conserver et vendre. Tout pucier devient panneau, tableau teint. *Allez voir.* Goûtez.

Fait de l'âge, ou selon la courbe des excès, nous ne pouvons considérer l'outrance, la disparate, l'agglomérat éventré (ou la machine écrasée) pour signes déterminants du génie, ou de l'instinct de recherche.

RENÉ DE SOLIER

CARDENAS (Galerie du Dragon).

On connaît les *bois* d'Augustin Cardenas : brûlés, érigés, fins, longues lignes, tourmentées, au point insolite, de protubérances pour happer, lèvres-ventouses éparses, sur le grêle, et montées haut, dans l'espace. Le sculpteur en vient maintenant à la pierre (marbre, granit) et au bronze (une sculpture « cassée », « Le Coq », 1958, et un premier essai, depuis le moulage d'une construction, de 1960).

Valeur des techniques, de leur irruption, dans un moment de « maîtrise » : quand le style unitaire gouverne, l'artiste est près de céder, d'admettre les mécanismes et forceries de la répétition (on le voit assez chez les peintres, « grands » aînés qui s'imitent, comme à bout de souffle). Le passage d'une technique à l'autre, du bois à la pierre, stimule et donnerait essor à l'exigence aux prises avec de nouvelles difficultés. Creuser, polir semblent rester besogne, artisanale ou de science mécanique. Des « Portes de l'histoire » (1961) à « Tête de l'espace » (1960), granit, on sent le passage, en sens inverse, le retour aux techniques du bois, modifiées et assouplies par l'expérience de la pierre. Cardenas étonne, par cette largesse de l'invention, le souffle accordé au plus difficile : rendre diaphane, et comme pulpe, le matériau élu, marbre ou granit. La taille reste sans mollesse, et si la rondeur est encore sensuelle ce serait pour interdire le toucher, en des régions réservées à la vue ! Comme « fascinée », la main éprouve le jeu des arêtes, longue pénétration coupante.

R. S.

LES REVUES

LES FOLLES

D'un Journal *d'Henri Thomas, que publie la revue* L'VII *(numéro cinq) :*

J'ai sonné deux fois à sa porte, sous la fenêtre éclairée. La première fois, la sonnette a tinté si faiblement que j'ai pu m'autoriser d'un doute pour revenir, une demi-heure après, fortifié d'un café, sonner plus fort et perceptiblement. A ce moment, et la rue étant très silencieuse, je suis certain d'avoir entendu parler là-haut, malgré la fenêtre fermée. Je sais maintenant qu'elle ne veut pas me voir, et cela m'est égal.

Le plaisir, une espèce d'amour, puis une espèce d'amitié, puis plus rien du tout.

Elle porte ailleurs la lampe
Entre les murs de sa chambre
Et ma vie est cette lampe
Qu'elle bouge à droite, à gauche.

La raison en elle, la raison en moi, — et les raisons ! J'étais épouvanté de ne pas comprendre ; mais c'est que je n'essayais pas de comprendre ; le combat de mes espoirs-certitudes avec la réalité m'occupait tout entier, comme un scandale continuel. Pourquoi n'était-ce pas moi qui étais là, près de ce feu, derrière ce rideau ? Pourquoi était-ce moi qui restais dans la rue, ivre de ressentiment, frustré, — et grelottant ? Allez, c'est clair à présent que c'est de ma faute ; j'aurais dû me taire, ne pas insister, laisser la petite stendhalienne évoluer librement. Trop tard ! Elle m'avait bien dit : « Vous m'aimez trop pour que je ne me sente pas en reste... » Elle me disait aussi : « Vous êtes de ces gens qui se battent tout le temps avec eux-mêmes ; ils sont difficiles à fréquenter : on risque d'être pris entre les deux adversaires. »

Ainsi rien n'a tenu, même dans la vie pratique, où je suis ramené à zéro : c'est à peu près ce que j'ai en poche aujourd'hui.

et encore :

Elle s'était peu à peu nouée, enchaînée, murée. Dans les pages qu'elle a écrites, et qui ont circulé chez les amateurs de l'enfer des autres, il y a cette chose atrocement révélatrice : « La main coupée dans le sexe mort. » L'adoration pour Artaud, avec qui tout rapport sexuel était impossible, a certainement été pour beaucoup dans cet état. Elle a voulu vivre selon les principes actuels d'Artaud, qui ne pouvaient que mener au détraquement une femme aussi vigoureusement sensuelle. Peu à peu, au cours d'une année, tout s'est « pris » en elle. Elle ne s'est plus soucié d'être bien vêtue, elle

n'a plus cherché à gagner sa vie, a réduit ses repas (et Artaud s'en inquiétait fort, mais c'était justement de cette inquiétude que Lucie voulait se nourrir). Son existence se simplifiait jusqu'à la misère, mais par ailleurs se compliquait, par la lecture minutieusement annotée de tous les ouvrages de René Guénon, et par la participation à des réunions plus ou moins secrètes de gens étudiant des doctrines; peut-être aussi, à de rares moments, par de courts abandons à la sensualité, particulièrement néfastes à cause de l'alcool; toutefois, elle ne s'est jamais droguée; il se peut qu'Artaud le lui ait interdit.

Il se trouve que, pour des motifs différents, nous l'avons poussée dans le même sens, Artaud et moi. Lui est mystiquement impuissant, et moi j'ai juré que j'étais las du plaisir devenu habitude, et que je ne voulais pas que nous formions un couple uni seulement par le plaisir. Mais il lui fallait beaucoup de caresses, être brillante et heureuse. Elle était trop consciencieuse, d'autre part, pour se satisfaire au prix d'une tromperie. Alors rien : la souffrance à perte de vue. Cela n'aurait sans doute pas pris cette gravité, elle ne se serait pas fait un monde de ces problèmes, si elle avait réussi au théâtre; il est vrai que c'est aussi parce qu'il lui fallait tout ou rien, qu'elle a refusé toutes les chances qui s'offraient là.

Je me demande si c'est moi qui l'ai poussée dans la démence. Mais est-ce qu'on rend quelqu'un fou? Mon influence dans sa guérison risque d'être aussi mince que celle que j'ai peut-être eue dans sa chute. Le supplice moral, c'est cette idée que je n'ai pas d'allié en elle, ni personne, — qu'elle ne souhaite pas guérir, qu'elle consent à cette disparition.

* * *

DE LA POÉSIE CONCRÈTE

Philippe Jaccottet écrit dans la Gazette Littéraire *:*

La métamorphose à laquelle tend la poésie concrète est analogue à celle qui s'est produite avec tant d'éclat en peinture. De même que le peintre abstrait décide qu'un tableau ne *représentera* plus rien, mais *présentera* un jeu de formes et de couleurs qu'il souhaite aussi riche, aussi subtil et finalement aussi expressif qu'une œuvre musicale, le poète concret tend à libérer le langage de son rôle de *traducteur* pour le faire jouer indépendamment. Ainsi Max Bense aime-t-il à citer un propos de Ponge affirmant que, puisque les textes ne peuvent prétendre à rendre compte du réel, ils doivent d'abord essayer d'atteindre

leur réalité propre, leur réalité de textes. Ainsi, écrit-il ailleurs, de la manière la plus explicite, que, si la littérature et la poésie, jusqu'aujourd'hui, se sont faites à l'intérieur du langage, expriment quelque chose *au moyen* du langage, la poésie concrète, elle, doit faire quelque chose *à partir* du langage, avec le langage même, c'est-à-dire le modifier, le transformer, jouer avec lui; de sorte qu'en fin de compte, le poème concret, comme le tableau abstrait, serait une combinaison de mots ou de phrases valables d'abord par elle-même, indépendamment de tout souci soit de raconter, soit de décrire, soit d'instruire, soit de suggérer. Helmut Heissenbüttel précise, de son côté, que le système actuel lui paraissant périmé, il a l'impression d'écrire dans une langue qui lui est étrangère, qu'il éprouve donc la nécessité absolue de modifier ce langage pour s'y retrouver « chez lui ».

Un nouvel usage des mots... Pas tout à fait nouveau, certes, puisqu'on en peut trouver les premiers essais chez Joyce, chez les surréalistes, chez Gertrude Stein; plus près de nous, chez Michaux, Queneau ou Tardieu. Néanmoins, chez les représentants de la poésie concrète proprement dite, chez Gomringer, chez les Brésiliens du groupe Noigandres, chez les Allemands comme Bense, Heissenbüttel, Kriwet, l'expérience est menée de façon plus méthodique et plus radicale.

Mais il entre aussi dans ces poèmes volontairement composites des observations, des confidences, des aphorismes, des souvenirs, même des images traditionnelles, comme celle-ci, chez Heissenbüttel, empruntée peut-être à Mallarmé :

En pleine oreille explose le gong silencieux d'octobre

On y trouve aussi des thèmes dominants, d'ordre émotionnel, comme chez Max Bense, celui du départ : « Continue. Vite. Ne te retourne pas. Tu ne vois plus rien. Tes pensées trompent tes regards. C'est comme un départ, quand le chemin tourne à l'angle de la maison, tout de suite ».

(Je noterai d'ailleurs qu'en dépit de structures incontestablement nouvelles, cette poésie laisse l'impression d'un désespoir qui évoque plutôt la fin d'un temps que l'aube d'une ère nouvelle; comme si tous ces efforts n'étaient pas autre chose, peut-être, que le dernier avatar du romantisme. Ce que l'on peut affirmer de Beckett, par exemple, et nullement de Ponge).

Je voudrais m'arrêter également sur une œuvre qui se rapproche peut-être autant du nouveau roman que de la poésie concrète, une œuvre inclassable et certainement pleine de force, c'est *Rotor*, de Ferdinand Kriwet (Dumont-Schauberg Verlag). Le livre, d'une centaine de pages, ne comporte strictement pas de ponctuation, pas d'espaces blancs. Il n'a ni commencement ni fin proprement dits, et le lecteur peut l'aborder où il veut. Nulle histoire, nulle intrigue, nul personnage, nulle progression : « l'utopie du maintenant », d'un présent perpétuel, ainsi que l'affirme son présentateur. En ce sens, Kriwet va plus loin que

Nathalie Sarraute ou que Beckett. Mais que lit-on donc dans un tel livre ? Un ensemble de mots jetés au hasard ? Nullement. Il y a d'abord des *motifs* décelables : l'horreur proclamée des histoires, de ceux qui en racontent, et de toute Histoire ; l'attente des nouvelles ; les départs, les voyages ; la mer toujours plus lointaine qu'on ne le voudrait ; les verres de vin bus dans les bistrots de Paris ; une main qui saigne, un garçon de café qui nettoie une tache de sang, un homme qu'on jette à la mer. A ces motifs d'allure personnelle, pareils à des images obsessionnelles, se mêlent, au moyen d'enchaînements souvent purement sonores ou verbaux, des bribes de chansons, des proverbes, des citations bibliques, d'une part ; de l'autre, des tournures de style commercial ou des formules comme on en apprend dans Assimil ; enfin, des débris de conversation tels qu'on en peut saisir dans la rue, au café, au cinéma, autour d'un stade, à propos des vacances, de la maladie, d'un divorce...

Mais Philippe Jaccottet ajoute : Un grand doute subsiste en moi à l'égard de toutes ces expériences.

* * *

A PROPOS D'ISIDORE ISOU

Isidore Isou ne manque ni de ténacité, ni d'élan. Il a composé des poèmes et des traités d'économie politique, des essais d'érotisme et des rhétoriques lettristes. Il sait écrire, quand il le veut, comme André Maurois ou Montherlant. Il a des disciples dont le plus personnel et le plus fidèle est Maurice Lemaître. Et le plus récent, Jacques Spacagna, auteur du Sonnet Sikasso *que publie* Poésie nouvelle :

Valatanxil meril debili teuvanil
Teuvanil beril exeu rec hcladi varu
Varou lebrila xeu clechi cla clanaru
Narucla tanxil veridebili teunil

Ainsi de suite. Mais le même doute, dont parle Jaccottet...

* * *

DIVERS

Dans les CHRONIQUES DE L'ÉCOLE LIBRE DE JUILLY *(mai), ces curieuses mais justes remarques, auxquelles les journaux sportifs ne nous ont pas habitués :*

Ce qui constitue le but formel que nous nous proposons, ce n'est pas la victoire sur l'adversaire mais bien la victoire que chaque sportif peut et doit acquérir sur lui-même. Or, disons-le tout nettement : nous avons sur ce plan, l'amère impression d'avoir échoué. Le grand handicap auquel nous nous heurtons, si étrange que cela paraisse, c'est cette incontestable supériorité de conditions physiques que d'emblée nous opposons à des adversaires qui n'ont pu souvent s'entraîner autrement qu'en respirant toute la semaine l'air vicié de la capitale, quand ce n'était pas celui du métro. La traduction immédiate de cet état de fait, dans l'esprit de nos sportifs, nous la trouvons sur leurs lèvres, dans le car, au retour d'une victoire facile : « Les gars de Juilly sont des balaises. » Avec quelle tristesse n'avons-nous pas constaté souvent qu'effectivement ils croyaient l'être.

Dans son étude, LE DOLLAR ET L'OR, *M. André Istel use d'un langage financier parfaitement clair, et presque trop clair :*

On peut se demander si Kennedy ne sera pas tenté de trancher d'un seul coup le nœud gordien des deux malaises économiques, externe et interne. Cependant il ne faut jamais éliminer la possibilité de mouvements grégaires irrationnels, et la religion de l'or pourrait provoquer une Saint-Barthélemy financière... Le plancher du prix de l'or sur le marché de Londres cesserait ainsi d'être increvable.

JEAN GUÉRIN

* * *

LA GROTTE DE SALAMINE

Le texte d'Yves Florenne que nous publions sous ce titre est extrait de la préface au *Théâtre d'Euripide*, à paraître au CLUB FRANÇAIS DU LIVRE.

LE TEMPS, COMME IL PASSE

MADELEINE

Madeleine avait vingt ans, quand Paul Desca l'épousa. Il lui amenait trois jeunes enfants d'un premier mariage, et une parente qui les avait élevés.

Desca venait du Luxembourg; il fit une fortune pendant la guerre de 1939, offrant aux Parisiens, dans de nombreuses boutiques, des bouteilles de cognac, que chacun pouvait emporter. Doué pour le succès, il savait choisir son personnel et l'encourager par de bons traitements; il augmenta cette fortune en fabriquant des parquets qu'il livrait aux entrepreneurs, avec une équipe d'ouvriers formée pour les mettre en place rapidement.

Il fut las de ses chances et de Paris. Il avait connu la Charente lors de son commerce de cognac, et acheta une propriété près de Segonzac, où il voulait vivre, se proposant de combattre chez les paysans l'éparpillement nuisible des parcelles de terre.

En Charente on n'aime guère l'étranger. Desca restait à l'écart; simplement, on n'en parlait pas. Le vieil homme n'était pas étouffé chez lui; il créa une laiterie sur un nouveau modèle hollandais, et s'enrichit encore.

Il habitait près de Segonzac, une maison de style classique en Charente : toit de tuiles romaines; cour entourée de murs; une brûlerie délaissée; des caveaux noirs; la grange où reluit un soc de charrue et qui a gardé l'arôme des poussières de l'été; la belle courbe du portail.

On dit : la Charente. En vérité, contrée diverse; ce n'est pas le même hiver partout. Je ne connais pas d'hiver plus

long, plus désolé que celui de la Champagne près de Segonzac; ses coteaux gris, sans arbres ni prairies et leurs rangées de vignes dépouillées, la boue dans les fermes, le claquement des sabots, et cette vieille complainte des femmes courant sous la pluie : « Qué malheur ! »

C'est là que vivait Madeleine, sans voir personne, s'occupant des enfants qui n'étaient pas les siens, sous l'œil de la vieille parente, toujours grognon, qui surveillait tout et qu'il ne fallait pas contrarier.

Desca si généreux, les yeux si ouverts sur ses affaires, semblait aveugle du côté de la maison familiale. Il ne se doutait pas que sa femme pût souffrir dans son rôle de quasi servante, isolée au milieu de ces champs tristes, avec un mari qui ne parlait jamais.

Elle ne se plaignait pas. Pour elle, toute chose semblait naturellement bien, soumission sereine à ce qui est sans secours étrangers, ni religion, ni le goût d'un art, ni quelque lecture. Elle n'avait jamais voulu lire un livre, préservant une ignorance presque absolue. Cette curieuse nudité de l'être, proche de l'inertie, n'en donnait pas l'idée. Je n'ai jamais senti un manque gênant dans l'esprit de cette jeune femme qui avait écarté tout ce qui provenait du savoir humain; elle était bien vivante; fine d'esprit comme dans sa beauté; vibrante; c'était un être de cristal.

J'ai fait violence à cette abdication. Je lui ai demandé de lire un roman. Le champ était vaste pour cette expérience : la littérature de tous les pays et de tous les temps. J'ai choisi Marcel Proust.

Je venais de lire pour la seconde fois l'œuvre entière de Proust. Quand on pense à Proust ou à tout écrivain, même le plus goûté, il s'agit de pages choisies; de même, si une femme vous plaît, c'est morceaux choisis. Pendant un an que dura ma lecture, avec des pauses, j'ai noté mes remarques, ayant promis dans un livre récent de parler de Proust.

Après les premiers tomes, la critique est facile, quand apparaissent davantage, une certaine débilité dans la profusion, une psychologie trop soufflée qui s'épuise dans ses rebondissements, jamais aride pourtant; ces phrases trop ramifiées, avec des détails merveilleux. Relisant mes

notes, ce long travail m'a paru vain, comme tout ce que j'ai lu sur ce sujet; je l'ai relégué dans mon tiroir à broutilles.

On dirait que tout échappe à Proust, indéfiniment rattrapé, répété, analysé dans un halètement poignant; mais jamais écrivain n'a parlé si près de nous comme à l'oreille avec un accent si tendre. Cette œuvre ingénue, si librement humaine, a ému longtemps un monde de lecteurs; je crois que l'on y reviendra toujours avec le même étonnement, et toujours, dans la pénombre de ce baroque édifice, on sera saisi par le chant plaintif de ces orgues sourdes.

Madeleine vécut dans la société de Proust un été, jusqu'à l'automne où le ciel de Charente rayonne encore sur les mamelons de vignes blondes et les champs desséchés. J'ai offert à Madeleine d'autres romans; elle a refusé; elle m'a dit qu'une voix humaine cela suffit pour une vie...

JACQUES CHARDONNE

REMARQUES DE GUEULE

Voltaire souhaitait de réduire les livres à leur suc et cinq cents pages à deux lignes. C'est une entreprise très sotte quand les abrégés, comme parle Vinci, font injure à la connaissance et à l'amour. Car la pensée et son expression, dans un bon écrivain, sont fondues d'un seul jet. Mais quelle façon plus belle d'honorer un ouvrage que d'achever en soi-même ce qu'il a commencé de nous dire? Où la critique s'enferme et s'ennuie, la réflexion s'échappe et s'amuse.

Voici du moins comment j'ai digéré, pour vous et pour moi, Georges et Germaine Blond.[1]

Nous ne pouvons nous servir, pour effrayer les autres, que de cela même dont nous avons peur. C'est le bon usage de la foudre. Le feu, où les premiers hommes croyaient voir le dieu des orages, nous a distingués des animaux par un cercle de terreur.

L'ivresse est sortie du sucre. Nous avons trouvé dans le miel la colère de l'enthousiasme. La modération nous tuerait aussi et les sages sont moins tristes que leur sagesse.

La bière a été la sœur du pain. C'est la même orge qui fermente sous les espèces ici d'une pâte, là d'une boisson. Une nourriture qui ne commencerait pas à se corrompre n'aurait pas de goût. C'est d'un levain pareil qu'ont besoin les choses de l'esprit.

Quand toques blanches, sauciers, marmitons, devinrent rares et que la queue de la poêle passa à des mains plus nobles, l'office y gagna, en élégance et en pureté ce qu'y perdit la science de gueule du côté des raffinements et des

1. Histoire pittoresque de notre Alimentation, chez Arthème Fayard.

délices. La cuisine, faute de serviteurs, se borna, comme en Amérique, à des doigts nets, à des mets innocents, à une fadeur prompte.

Fête et festin ne sont qu'un mot. Beaucoup voudraient qu'il y eût moins loin de la panse à la pensée.

Le blé d'Osiris n'a pas plus germé que la momie d'un pharaon. Mais la superstition s'enflamme de tout ce qui touche à l'Égypte, parce que l'Égypte, en chacun de nous, touche à la Grèce et à la Bible.

Les athées ne manquent jamais de ravaler les lois de la religion à des règles de santé. Si Moïse déclare que le pourceau est immonde, c'est que le cochon est ladre et qu'il donne la lèpre. Or les Arabes mangent des lièvres et des gerboises dont Moïse fait une viande impure.

Ulysse eut beaucoup d'aventures, parce qu'il n'aimait pas beaucoup le poisson. Il cherchait du bœuf; il trouvait Calypso, le Cyclope, Circé. La mer a longtemps effrayé les peuples de la mer, et les Anglais, plantant des choux, tournèrent le dos, pendant plusieurs siècles, à la fortune.

Les nourrices d'autrefois embecquaient les nourrissons qu'elles venaient de sevrer. Les médecins estiment que cette recette d'oiseau est très sensée. L'opinion des poupards a été dépravée par la fausse délicatesse des hommes faits et des mères jalouses.

Les Grecs prenaient des laitues comme poudre à grimper. Il est vrai que leurs laitues ressemblaient à des asperges qui ressemblaient au manche de Priape. Telle était la chimie des apparences.

Les bouchers parlaient une langue sacrée. Les repas étaient des sacrifices. Nous avons séparé l'hostie d'avec la nourriture et le spirituel d'avec le solide. C'est qu'au lieu de manger avec les dieux, nous mangeons Dieu. On n'offre pas d'aliments à celui qui s'offre en aliment.

La cervelle du dauphin a, dit-on, quelque chose de la nôtre; nous en avons conclu que ce poisson n'était pas bête. Notre vanité élève jusqu'à nous certains animaux mais nous n'avons pas assez d'orgueil pour oser être cartésiens.

La Sparte d'Hélène était belle et les roseaux de l'Eurotas ont été poètes avant que Lycurgue fît de Lacédémone le

Berlin d'Hitler. Il arrive que la politique soit la baguette de Circé.

A Athènes, tout convié pouvait inviter à la table où il était reçu des dîneurs de surcroît qu'on appelait des Ombres. Cette bonne grâce envers les amis des amis marque plutôt la frugalité. L'opulence est jalouse.

Si tu savais te contenter de choux, disait Diogène à un parasite, tu n'aurais pas besoin de faire la cour aux grands. A quoi l'autre répondait que si Diogène eût su faire la cour aux grands, il n'aurait pas eu besoin de se contenter de choux. C'est la querelle inextinguible de l'orgueil et de l'ambition, de l'épargne et de la conquête, de l'homme intérieur et de l'homme du désir.

Il ne suffit pas de dire que toutes les courtisanes grecques étaient blondes parce que la plupart des femmes grecques étaient brunes. Je crois que le bleu et le blond font l'ange et qu'une énergumène l'est deux fois lorsqu'elle est vêtue de lumière. On veut être entraîné dans les ténèbres par le soleil. Le diable noir eut des cheveux d'or, et la perversité court après la candeur.

Les melons ont d'abord eu la taille des oranges et les tomates la grosseur des cerises. La culture n'ôte pas toujours à la saveur; elle ajoute toujours au volume.

L'excuse de la guerre est que la victoire était avantageuse. Rome s'est enrichie par l'épée. Il faut à présent nourrir, loger, refagoter les vaincus. Les triomphes sont des ruines et les colonies des sangsues. Tout maître est un bienfaiteur qu'on ne remercie plus. Il est réduit à être bon, il est condamné à être haï.

Pollion recevait Auguste. Un serviteur brise une très belle coupe. Pollion, rouge de colère, veut jeter le maladroit aux murènes. C'est alors que l'empereur se fâche et qu'il affranchit l'esclave. Voilà une historiette qui, sortie des collèges, s'est tournée en fable noire. On a cru que les Romains nourrissaient d'homme les anguilles. Tant la férocité enchante l'imagination dans l'instant qu'elle feint de s'indigner. Il y a un charme de barbarie qui, tombant dans la trompette de Flaubert, conserve à Salammbô des lecteurs. Dites à un enfant de quinze ou de quarante ans qu'Héliogabale colorait

de rose ou d'émeraude les vingt-deux services de ses soupers, qu'on y trouvait des perles fines dans le riz et de l'or autour des poissons, ce faste absurde éblouira les têtes raisonnables. Elles remettent aux grands de la terre la charge d'être plus fous qu'elles n'osent l'être. Nos âmes chastes se débauchent par procureur et les filles de cinéma sont nos Cléopâtres.

Les Gaulois ont fait le tonneau qui a fait le vin. C'est le bois qui rend exquise une vieillesse qui s'altérait dans les jarres et dans les greniers. Un sirop détestable et qui puait les aromates a pris enfin, dans une respiration subtile, du corps et du goût.

Une langue ne dure que d'être écrite. Nous parlerions gaulois si les druides n'avaient été trop jaloux de leur doctrine pour la communiquer autrement que de bouche à oreille. Jésus même avait besoin d'encre.

Le livre de la Genèse soumet l'univers à l'homme. Voilà une règle neuve et qui donnait à l'Europe l'audace de tourmenter la nature sans tomber dans l'impiété. Quand Spinoza ne veut pas que nous soyons un empire dans un empire, sa philosophie retourne aux religions du subtil amalgame. La Bible sépare, jusque dans le baptême, l'esprit d'avec l'eau. L'Inde s'enchevêtre dans l'unité parfaite.

Charlemagne et Saint Louis ont vraiment lavé les pieds de vrais pauvres, avant de les servir à la table du prince. On se débarrasse à présent des gueux par un argent d'État et qui n'a pas d'âme, par des guichets d'État, et qui n'ont pas d'yeux. Mais aussi l'indigence n'est plus réduite à remercier.

Nous avons oublié que le couvert, c'est la cuiller. Chacun apportait son couteau, qui était une arme de poche. Les doigts tenaient encore lieu de fourchette à l'élégante voracité de Louis XIV et au cormoran pressé que fut Napoléon.

La danse de Salomé ne fut qu'un entremets d'Hérode. Il est remarquable que le langage de gueule s'est usé plus vite que la braguette de Casanova. Le déjeuner se moque du jeûne, l'entrée du commencement, le souper de la tranche de pain, l'entremets de l'entracte. On ne sait plus ce qu'on dit quand on a la bouche pleine.

Je me souviens d'une vieille fille qui, dans une pâtisserie,

tournait autour de ces flans en croûte qu'on appelle puits d'amour et qu'elle n'osait ainsi désigner. « Donnez-moi, disait-elle au marchand, un de ces gâteaux qui sont délicieux mais dont le nom est abominable. »

La guerre de Cent ans ne s'étendit jamais aux pêcheurs. Anglais et Français se partageaient doucement les harengs. La ruse militaire a consisté, dans chaque siècle, à humaniser le fléau pour en allonger la misère.

La superstition est d'autant plus forte qu'on ignore qui l'a pondue. Au surplus, une puérilité que je n'avoue pas devient invincible à ma raison. Si je sais qu'autrefois le pain du bourreau était mis à part et à l'envers dans la boutique du boulanger, je cesse de croire que le pain retourné porte malheur. Le charme absurde est rompu.

Comme les Arabes rendaient impraticable la route des épices, il fallut s'ouvrir celle de l'Amérique. Privez de thé l'Angleterre et voilà sa Minerve en feu. Or le poivre et le clou de girofle étaient le café de ces temps-là. Les hommes ont toujours cherché dans les plaisirs de la table de quoi allumer les plaisirs du lit ou ceux, quelquefois, de l'esprit.

Les Aztèques ni les Incas n'avaient de monnaie d'or dans le pays de l'or. Mais les historiens sont principalement occupés à apprivoiser les surprises de l'histoire. Ils parviennent à nous persuader que la suite des faits est un enchaînement des idées.

Les officiers de bouche avaient imaginé vingt-cinq façon de plier la serviette de Louis XIV. La Géométrie des figures de l'amour n'est guère plus ingénieuse. L'application de l'esprit fait payer très cher une diversité que le cœur nous accorde, comme la vigne à mon oncle, de pure grâce.

Le nez goûte et le palais respire, mais que diriez-vous d'une laitue à la violette ?

On servait au marquis de Sade, dans l'horrible prison de la Bastille, des saucisses truffées, des rognons de veau, des ailes de perdrix, des crèmes à la vanille et au chocolat. Le pauvre homme ! Qu'il fallait alors aimer la liberté pour refuser le pain du roi !

Certains noms sont des destinées, soit qu'on leur obéisse

ou qu'on les contrarie. Madame Poitrine était nourrice et Monsieur Carême cuisinier.

Louis XVI avait trop d'appétit pour avoir assez de peur. Moins glouton, il n'eût pas été arrêté à Varennes.

La conversation gâte la gourmandise. Quel moyen de songer à ce qu'on mange si l'on songe à ce qu'on dit? On se taisait quelquefois, à la table de Cambacérès, afin de réunir toute l'attention des convives sur le second privilège de la langue.

Après la bourrasque de 1848 et pendant le sac des Tuileries, les pillards, qui n'avaient jamais vu de truffes, n'y touchèrent pas. Il me semble que cette ignorance du peuple condamne suffisamment Louis-Philippe.

Les savants ont demandé aux rats pourquoi les pauvres avaient plus d'enfants que les riches. Les rats, selon leur politesse ordinaire, ont dit ce qu'on leur a fait dire. La réponse ne serait-elle pas que l'indigence, après s'être oubliée dans les liqueurs fortes, s'oublie aussi dans la chosette? La misère n'a rien à épargner. Rassasions donc l'Inde et la Chine afin qu'elles apprennent de nous à détourner le bidet.

ROGER JUDRIN

MÉMOIRE SUR LA MIGRAINE

I

Héréditaires, les migraines installent l'enfer dans les familles. Nous autres migraineux, nous nous haïssons volontiers parce que nous nous devinons trop nous-mêmes, et nous nous connaissons trop parce que nous souffrons trop.

Mes migraines me rendent si fragile que j'ai l'impression de n'être plus qu'un animal en mue qui vient de perdre sa carapace. Un rien m'écorche, la plus petite remarque me déchire. Je découvre des griefs là où d'autres n'auraient pas songé à en voir. Il suffit par exemple que mon directeur me demande : « Alors, Peignot, qu'est-ce que je peux faire pour vous », pour que je me vexe et n'hésite pas à lui répondre du tac au tac : « Mais, monsieur, l'important est de savoir ce que je peux faire pour vous. Jusqu'à nouvel ordre, c'est vous le patron ». Dans la rue, j'accable les automobilistes incorrects de ma haine. Alors je sens que je pourrais presque tuer d'un seul regard. Je l'appuie, en songeant que la colère n'est qu'un jeu (puisqu'elle se contrôle parfaitement), un jeu auquel il est délicieux de s'abandonner. Puis, ma hargne suit des méandres inattendus, qui me surprennent autant que ceux qui en font les frais.

— Pourquoi me regardez-vous comme cela, me demanda un jour un automobiliste que je foudroyais du regard parce qu'il s'était permis de passer sur les clous au feu rouge.

— Oh pour rien, lui répondis-je avec un petit sourire, ou pour si peu de chose : pour vous voir. Comme vous n'êtes pas un gentleman, je tiens à me souvenir de votre tête

pour le jour où j'aurai le malheur de vous rencontrer quelque part.

Mes migraines influent aussi sur mes sentiments.

Bien que je sois assuré que je plais aux gens, que l'on recherche ma compagnie, mes rapports avec mes amis ne laissent pas d'être compliqués. Si, souvent, il m'arrive de me plaindre de vivre seul ou de ne pas être assez entouré, je ne peux pas ne pas reconnaître que je suis souvent responsable de ma solitude. Pour des raisons complexes, dont la principale est sans doute l'envie d'être seul pour travailler, doublée de celle que l'on vienne m'en distraire, je m'enfonce dans des situations inextricables dont je suis le premier à souffrir. Incapable de dire non, je me trouve fréquemment engagé avec deux personnes le même jour, à la même heure. Quand il m'arrive de refuser une invitation (et c'est généralement à mauvais escient), je ne peux jamais m'y résoudre que sur un ton pathétique ou pleurnichard que je ne contrôle qu'à moitié. Même si, à ce moment précis, mon interlocuteur ne dit rien, jusque dans mes nerfs, je sens parfaitement que je suis en train sinon de me brouiller avec lui, du moins de lui faire de la peine, ce dont je souffre déjà. Enfin quand, après un instant de désarroi, je me retrouve seul, de façon presque inquiétante j'ai l'habitude de siffloter ou de parler à haute voix, affectant, et pour moi seul, un détachement que je n'ai pas.

Je souffre depuis trop longtemps pour que mon entourage l'ignore. C'est ainsi que souvent, et par gentillesse, on me conseille une vie de repos dont la seule idée me contrarie et, par là, risque de déclencher une nouvelle migraine. Vivre contre mon gré et mon envie de travailler est en effet ce qui m'est le plus néfaste. Le migraineux est un solitaire qui ne saurait se passer de la compréhension des autres.

*

Je suis parvenu à me faire une idée de la façon dont naissent, s'épanouissent et meurent les migraines. Je me suis aperçu que leur unique vertu est d'accroître ma lucidité. Ainsi, au début de chaque migraine, je m'astreins à diriger le

faisceau de cette lucidité sur mon mal, afin de recueillir le plus de renseignements possibles sur ses causes, son existence réelle ou simulée, la façon de lutter le plus efficacement contre son développement.

Je reconnais l'approche d'une crise à plusieurs signes qui ne trompent pas. Envahi par une sensation d'impuissance au travail, de dégoût en présence de tout ce que j'entreprends, je suis d'abord persuadé de l'inutilité et de la stupidité de ma vie. Tout à coup plus rien n'a de sens : je ne suis qu'une épave. Je constate cet échec avec une lucidité sans appel. Puis, j'ai le sentiment que ce n'est pas moi, mais mon double, qui continue d'agir. Je vois le monde autour de moi, mais suis absent de tout. Je me remue dans un monde blanc et comme mort.

Au moment de l'apparition des premiers symptômes du mal, bien que je sois certain de ne pouvoir l'arrêter, je tiens à me persuader que je joue au malade et ne souffre pas encore. Une crise me fournit cependant un prétexte idéal pour ne rien faire, tout en me trouvant en règle avec la société. Mais, bientôt, mon comportement se trouve dicté par ma peur de souffrir à nouveau. Alors, je rêve au médecin qui m'inciterait à lui parler toujours davantage de mes malaises. Il me suggérerait de lui faire l'exposé de mes souffrances avec un luxe de détails tel que je puisse, non seulement établir mon propre diagnostic, mais encore rédiger ma propre ordonnance. Il me traiterait comme un malade qui, sur terre, souffre d'un terrible mal de mer et auquel il faut prescrire deux biscuits toutes les demi-heures. Et pourquoi certains aliments ne peuvent-ils tenir lieu de médicaments ? Pourquoi, sous prétexte qu'ils font travailler le foie, les épinards sont-ils le plus souvent interdits aux hépatiques ? Ne serait-ce pas un bien que d'obliger ces fameuses vésicules récalcitrantes à fonctionner ?

Grâce à certaine attitude à l'égard de mon mal, je peux au début, sinon lui faire lâcher prise, du moins retarder son apparition.

Il y a d'abord une façon de penser à ne pas trop y penser qui peut être efficace un moment. Mais cette lutte — car il s'agit bien d'une série de passes intellectuelles — si elle

n'aboutit pas toujours, se complète d'une autre recherche. Il s'agit d'essayer de maintenir la souffrance encore maniable dans une partie de mon crâne où il m'est quelquefois possible de la miner. Les lieux et les circonstances dans lesquels s'effectuent cette opération influent d'une façon précise sur son déroulement. Rester chez moi, prostré dans l'obscurité, n'est pas forcément le meilleur remède. L'air peut faire beaucoup. Dans mon rez-de-chaussée bruyant, le cerveau mis à nu par ma migraine, j'ai en effet le sentiment que chaque auto qui passe déchire ma cervelle comme avec des ongles.

Un jour de pluie fine sur les Champs-Élysées, je m'étais disputé avec une amie, ce qui accroissait une migraine naissante, à moins qu'elle ne fût née de cette querelle. C'est alors que l'idée me vint de regarder sans lunettes le sol luisant et les silhouettes des passants qui traversaient mon regard sans parvenir à le briser. Les reflets de la pluie et ces ombres dans lesquelles mon regard se disloquait aidaient à la décomposition d'un mal que, peu à peu, je parvins à localiser à l'arrière de ma boîte crânienne. Dès lors, je connus une exquise sensation de fraîcheur, comme si ma souffrance tombait en poussière, quelque part du côté de mon occiput.

Souvent, à la campagne, affolée, comme prise au dépourvu par le calme et le grand air, ma migraine cafouille avant de se résorber. L'hiver, je peux même l'effiler sur les lignes noires des arbres. En été, je me demande si le bruit que j'attribue aux grillons n'est pas aussi celui de ma tête malade. Ma vieille odeur de sang dans la tête, je crois alors ne plus subir que les effets de la lumière, tremblant sur des pelouses. Mais, la plupart du temps, ces disparitions de la douleur sont illusoires.

(A suivre)

JÉROME PEIGNOT

LE MOIS

LES *CAPTIVES* DE CAMPIGLI [1]

Rien de plus étrange sous une apparence plus calme. Depuis quarante ans bientôt, aveugle et sourd à la frénésie de l'époque, Campigli est le peintre du silence et de l'immobilité. Il vit dans la contemplation de son monde intérieur; s'il l'exprime et le fixe, on peut croire que c'est pour s'en délivrer; ce n'est pas moins pour le contempler encore, amoureusement.

Voici donc de nouveau ce peuple de « captives », ou plutôt cette captive obsédante, multipliée à l'infini, mais toujours la même; ces femmes — la Femme — réduites aux formes les plus simples, figées en des mouvements élémentaires, flottant on ne sait où, dans un espace où l'air est inconnu, au demeurant prisonnières de ce vide beaucoup plus que des lourds bijoux, des bandelettes ou des jouets-carcans que le peintre leur impose. Plaisante *chose* que la Femme, ainsi ramenée aux éléments essentiels de sa momie : les trois cercles des seins et du ventre — et pour le reste on peut choisir entre des formes de cruche, de toupie ou de diabolo. Toujours doublées de leur ombre, si ces créatures du peintre semblent des ombres elles-mêmes, elles affirment pourtant une singulière présence. Non qu'elles révèlent le moindre signe de vie; les bras baissés ne peuvent se lever; levés, ne retombent plus; fixées dans l'attitude où les a surprises l'enchantement, elles attendent un réveil qui ne peut venir : c'est que l'enchanteur, pris à son jeu, a subi l'envoûtement de ses créatures. Quelles longues amours dans une prison !

1. A la Galerie de France.

Toutes les formes de l'amour, sauf évidemment les plus simples (qui détourneraient de la contemplation amoureuse). Pour Campigli, l'art d'aimer et l'art de peindre sont devenus une seule et même chose. Jamais cet art ne fut plus sûr dans la subtile rigueur comme dans le raffinement des teintes et des formes. Jamais non plus Campigli n'usa d'une telle liberté à l'égard du monde qu'il représente. C'est au point qu'il semble parfois rejoindre, lui qui ne se soucie nullement d'un modernisme d'école, certaines œuvres non-figuratives.

Va-t-on trouver trop savante, trop dominée, bref, un peu froide, cette mathématique de l'amour? Mais d'abord elle se propose comme un jeu, qui est charmant, qui est chez Campigli une pudeur de l'homme et de son obsession. Voyez aussi bien d'autres toiles, par exemple les admirables *Femmes jaunes sur bleu* [1] : ces toiles ne sont pas moins savantes que les premières; je crois bien qu'elles le sont plus; mais elles ont tant de fraîcheur et de grâce dans leur plénitude, qu'elles en prennent une vibration poétique. Ici, tout le peuple de l'enchantement — captives, fantômes, poupées, femmes-objets, femmes-allusions, femmes-échos — prend soudain figure d'idole. L'idole paraît sans doute légèrement saugrenue (il lui faut bien passer des peuplades primitives au second étage de la Galerie de France) ; n'importe, c'est presque une déesse; et même, pour un peu, elle aurait une âme; oui, l'âme menace — ce qui donne à cette figure, tout compte fait, un air assez inquiétant.

MARCEL ARLAND



BRINDILLES

Un nom qui évoque un envol velouté de nocturne... Opoul. Combien d'âmes donne à ce village l'almanach des Postes, celui qui a des edelweiss et un chalet glacé sur la couverture? Je l'ai traversé vite... une seule rue étroite, rouge à cette heure-là. Je n'ai vu qu'un maigre visage aux yeux de chèvre. Une main avait écarté devant lui le rideau de toile

1. Page 17 du catalogue (fort bien présenté par André Chastel).

de sac qui, plaqué par l'autre main, semblait draper un corps nu.

Il est d'autres noms encore, bucoliques comme Dernacueillette ou cocasses comme Queribus... Queribus, omnibus, la diligence jaune qui passait par-là jadis deux fois par semaine. C'est à ce carrefour que mon voisin l'épicier venant de s'approvisionner en Roussillon fut à demi assommé par des voleurs de grand chemin, comme on disait, voleurs volés car l'argent était dans le collier du cheval.

Des pies, une traînée de coquelicots à travers un champ pierreux où quelque céréale n'a pu lever.

*

N'est pas fils de Dieu qui ne vole en été... Ce proverbe dont on retrouve encore des variantes patoises dans nos villages, si le sens précis en échappe, paraît du moins en dire long sur l'indulgence avec laquelle ont toujours été considérés les larcins, linges volés à une lessive étendue, outils dérobés sous un hangar ou fruits au verger. N'est-elle pas du même ordre la réponse faite par un vigneron des plus aisés au voisin qui lui avait prêté un chariot et à qui il était rendu avec une roue démolie : *Cette roue était en mauvais état et je devrais te demander une indemnité pour le risque que tu as ainsi fait courir à mon cheval?*

*

On l'appelait en patois « le Pubre » qui veut dire « le Poivre ». Il ne pouvait se délivrer de la méchanceté qui lui avait valu ce surnom. On l'entendait passer dans la rue chaque matin de très bonne heure. Tchoc... tchoc... ses sabots. Il était infirme, marchait appuyé sur deux cannes, un fardeau suspendu à son cou, outil, petit fagot de bois, ou, de bonne heure, le seau hygiénique qu'il allait vider au ruisseau non sans difficultés. C'était toute une cérémonie, s'agenouiller péniblement, déposer le seau, le vider, le laver, le suspendre au cou à nouveau, un rite vraiment.

Sa petite fille se mariant il a dû longtemps à l'avance se demander comment manifester ce jour-là, libérer sa malignité (la preuve qu'elle devait lui peser c'est qu'il allait

régulièrement à l'église en dépit de cette serre diabolique à l'épigastre).

Donc, tandis que tout le monde était à la noce, ayant consommé le repas qu'on lui avait apporté, « le Pubre » s'est pendu dans la cage de l'escalier, sans aucun doute pensant à la surprise du retour pour la famille. Il avait si longtemps porté des fardeaux pendus à son cou que cette idée de pendaison pour lui-même avait dû peu à peu lui devenir familière.

*

Au milieu de la route un petit lapin écrasé par une auto. La tête seule est intacte avec une oreille dressée qui frémit au vent du matin. Être sensible à cela c'est souffrir.

*

Ce petit disait à sa mère : *Mais, maman, pourquoi les morts on les arrose?...* La mère finit par comprendre que son petit pensait aux Pompes Funèbres.

Du même chez qui on avait cru remarquer l'enflure anormale d'une veine quand il tournait la tête. Comme le docteur consulté lui demandait s'il n'était pas quelquefois obligé de s'arrêter quand il courait : *Oh! si...*, répondit-il, et le docteur : *Ah! ah!... Et pourquoi? Tu es essoufflé?...* Mais le petit : *Oh! non, c'est que je perds la sandale.*

*

Ce vigneron n'avait jamais voulu vendre une vigne sur la garrigue, de misérable rendement cependant, parce que « de là on voyait les vignes des riches ».

JEAN LEBRAU

***

LE DAUPHIN

Ventre de bleu, bond de mémoire,
Intermittence du dauphin,
Il ponctuait toute l'histoire
Avec l'épaule et ce dos fin.

Péri l'espoir en périssoire,
Le flot pour toujours est sans fin;
C'est ainsi qu'on écrit l'histoire
Du poète et des aigrefins.

Pour lui donner sa mère à boire,
Pour qu'il prenne la mer enfin,
Il m'a fallu larguer la Moire
Qui saborderait mon destin.

Aux ordres de cette ordurière,
Isabeau d'Ys la bijoutière,
Qui lui conte que je suis fou,
J'ai dû couler mon seul bijou.

Elle me nomme triste sire
Pour lui déguiser son recel.
De cette coupe à ce sourire
Il ne me reste que le sel.

C'est une méduse flasque
Qui d'amour-propre l'étreint
Pour ne perdre pas le masque
Du Carnaval-sous-Marin.

Quand je pense à la goupille
Qui jadis me l'accorda
Peu s'en faut que je ne chi(ll)e
Ou qu'ça m'fass'sursum corda.

A lui je n'ai dit que du bien
De qui va noyer sa mémoire.
Un sanglot gonfle l'onde en vain.
C'est ainsi que crève l'histoire.

Meurtrière du nom de reine,
Assassine de marmouset,
Les océans ont leur Lorraine,
Leurs nefs les voix des trépassés.

Que s'il remonte un soir de Reims
Sur les vagues, dira la gloire
Si gît pour lui l'or embruni
D'un père ad usum delphini.

ANDRÉ MICHEL

*
* *

LE BLEU DES VITRAUX

Comment évoquer sans fadeur la joie d'un paradis dont le seuil serait le ciel intense d'un jour d'été. Jamais encore je n'avais songé au sens profond des vitraux les plus anciens, formés sans précédent, au moment d'incandescence, ni pourquoi ils sont si différents des vitraux du gothique tardif et de la Renaissance.

La lumière était vive, d'un brusque éclair du printemps, au travers des verrières. Ce fut un appel, et comme un vertige. Les bleus puissants avaient fondu et absorbé les personnages gravement pénétrés de leur fonction mythique, resserrés dans des orbes. Les violets bruns sourds, les verts discrets et le jaune disparurent dans la palpitation d'un espace de saphir si exalté qu'il attirait l'être hors de lui-même au travers d'une plénitude physique (la joie, l'attirance du ciel absolument pur, l'air exaltant du plein été qui paraît soudain devoir durer toujours, le froid et la peine oubliés à jamais.) Le paradis n'est plus lointain et inaccessible.

Nous sommes en lui dilatés et pourtant alourdis encore de toute notre substance individuelle (nul ciel vide de l'Extrême-Orient où s'évanouit le moi), cependant que la pâte en est plus fine, et dans les feux perd ses scories, recevant les reflets d'un au-delà.

Le bleu et son étrange pouvoir nous entoure et nous domine dans une fascination.

Cependant la lumière baisse et revient l'ombre sans l'oubli. Le terrestre enfin renaît dans les vitraux voisins. Créés deux ou trois siècles plus tard, ils sont loin de ceux qu'une foi a suscités dans sa simplicité entière. L'or et les pierres précieuses, les atours, les détours des vastes salles, les cérémonies et les supplices, l'humain, s'y montrent dans une parfaite dominante du jaune. Les mains et les visages soulèvent le jour avec lenteur. Nous admirons dans le ravissement certes, mais, au pied de ces vitraux, nous ne bougeons de nous-même. Nul vertige du divin, vertige qui nous a marqué ailleurs, peut-être.

ÉDITH BOISSONNAS

*
* *

LA HAVANE

Ce matin, je me suis réveillé avec l'idée d'aller passer un mois à La Havane. La Havane est une ville tout à fait plaisante, bourrée de filles d'une beauté décisive, mêlées de sang noir, rouge, jaune, blanc d'Espagne, exotiques à souhait. Elles font surface vers les quatre heures de l'après-midi et les rues en sont pleines. On n'a pas le temps de se retourner qu'une autre surgit et vous entraîne dans le sillon de ses jambes et de son parfum. Et puis la mer est là dans toute sa force avec de grandes lames viriles qui emportent tout.

Il y a aussi des magasins de chaussures aux vitrines desquels sont étalées des milliers de paires de souliers et par rues entières. Enfin, en plein midi, on vient vous proposer de partir pour telle banlieue où vous pourrez entrer en contact avec une fillette de douze ans. Le taxi du père est là tout près, on vous attend. Après quoi on n'a plus qu'à s'y faire assassiner, le sourire aux lèvres, détendu, heureux.

PIERRE BETTANCOURT

SONS ET LUMIÈRES A FOUQUET-LE-MAGNIFIQUE

Le virtuose se dérobe aux exigences du biographe et l'on a toujours quelque mal à emprisonner un feu follet dans le foyer de sa cheminée. Fouquet fut le feu follet de la gloire et le virtuose de la comptabilité, ventilant les chiffres du doit et avoir, métamorphosant les semelles de plomb du total, du produit et même du quotient en or d'autant plus léger qu'il se prêtait mieux aux prodigalités. Invité à une fête nocturne au château de Vaux, ne nous étonnons pas d'être affranchis des notes et commentaires en bas de page ou fin de volume, des éphémérides, des copies de documents, des manches de lustrine et de la poussière des archives. L'origine des Fouquet, le curriculum vitae des parents de son héros, les années d'enfance et d'apprentissage, ces préliminaires inévitables et presque toujours ennuyeux, Paul Morand [1] les condense en quelques pages, dont les caractères italiques rassurent le lecteur impatient : il ne s'agit là que d'un prologue à une soirée de gala. Décors de Le Brun, feux d'artifice de Torelli, buffet de Vatel, mise en scène de Morand. Clio s'attendait à une conférence, mais l'auteur s'est assuré le concours des meilleures vedettes du Grand Siècle, dont ses haut-parleurs nous font entendre a voix : Retz, Mme de Sévigné, Saint-Simon, Tallemant, Choisy, Mme de La Fayette, Bussy, La Bruyère; il pousse même la coquetterie jusqu'à relancer Mlle de Scudéry, qui se croyait à jamais démodée. Quand les lumières s'éteignent et quand le « palais des illusions » semble tomber dans un trou de souffleur, quand les épaules frissonnent sous la fraîcheur d'avant l'aube, on s'apprête à partir. Paul Morand nous retient : « Vous n'avez donc pas lu le programme : spectacle en deux tableaux. »Pendant l'entracte, d'Artagnan arrête Fouquet, intermède à la Dumas père, mais d'un Dumas qui n'aurait pas besoin de violer l'Histoire pour

1. Paul Morand : *Fouquet* (Gallimard).

lui faire un enfant; quelques magistrats parodient la justice; en quête d'un nouveau Mécène, les vedettes s'éclipsent, à l'exception de Mme de Sévigné, qui tient la chronique judiciaire pour ses amis de province, et de La Fontaine, qui vient réciter une élégie et une ode, bénévolement, pour le plaisir toujours insolent de la fidélité. Enfin le jour se lève sur le donjon de Pignerol, nous voyons Fouquet dans sa cellule, Lauzun survenant par la cheminée, en un numéro à la César de Bazan, les murs s'écroulent, Fouquet se croit libre, mais la mort l'attendait et il tombe foudroyé. « Les dieux n'aiment pas l'homme heureux », conclut Paul Morand.

A ceux qui fuient la vallée de la Loire, à la saison des Sons et Lumières, à ceux que rebutent l'annexion de l'Histoire par les Agences de tourisme, la complicité du haut-de-chausses et du blue jean, de la fraise espagnole et du col mou, du relais gastronomique et du Holà-tavernier-du-diable, du poison des Médicis et du pschitt-citron, nous conseillons le voyage de Vaux-le-Vicomte, devenu Vaux-le-Silencieux, depuis cette fameuse nuit du 17 août 1661, qui coûta si cher à Fouquet. Paul Morand aime les folles journées — les vies de Fouquet, de Parfaite de Saligny, de Montociel, de Beaumarchais — même si le crépuscule en est tragique. Il a beau invoquer La Bruyère pour dénoncer l'esprit de sénilité que trahit le goût de la construction et de la décoration (« L'on meurt, quand on en est aux peintres et aux vitriers »), nous savons qu'il se montrerait plus sévère pour Fouquet, si ce prévaricateur n'avait révélé Le Brun et Le Nôtre, et ne nous avait légué ces pilastres, ces frontons, ces toits à la française, ce canal, ces cascades, ces ifs qui survivent au Grand Siècle et que le roi caressa d'un regard jaloux, tandis que ses bâtons de chaise le promenaient dans les allées du parc. Il fallait l'œil de Morand pour découvrir, sous les apparences d'un ministre assez fripon, le Giraudoux de la finance. On filoute sans grâce depuis que Fouquet n'est plus et l'on ne trouvera pas de La Fontaine pour écrire une élégie aux dieux lares des H.L.M.

WILLY DE SPENS

TEXTES

LE VENT PARMI LES ROSEAUX

BLAMANT LE COURLIS

Ce courlis qu'il cesse de crier en l'air,
Ou qu'il s'adresse à l'eau du côté de l'Ouest ;
Car son cri remet en ma mémoire [*lourds*
Des yeux qu'amour voila, des cheveux longs et
Dont la tempête s'allongea sur ma poitrine.
Le cri du vent fait bien assez de mal.

★

UN POÈTE A SA BIEN-AIMÉE

Je t'apporte de mes mains révérentes
Le livre de mes songes innombrables,
Blanche femme par la passion polie
Comme par la marée les sables tourterelle,

Et d'un cœur plus âgé que la corne
Que remplit jusqu'au bord le feu pâle du temps :
Blanche femme aux songes innombrables,
Je t'apporte mon poème passionné.

★

A SON CŒUR, EN LUI DÉFENDANT DE CRAINDRE

Paix, apaise-toi, cœur tremblant ;
Rappelle-toi le sage dit des anciens jours :
Celui qui craint la flamme et la marée,
Et le vent qui souffle aux rondes étoilées,
Que le vent des étoiles, que la flamme et le flot
Le couvrent et le cachent, car il n'a point de
En la majestueuse multitude solitaire. [part

★

IL PARLE D'UNE VALLÉE PLEINE D'AMANTS

Je rêvais que j'étais dans une vallée, parmi des
[soupirs,
Car des amants heureux passaient, deux à deux,
[où j'étais ;
Et je rêvais que mon amour perdu sortait d'un
[bois furtivement,
Les yeux voilés de songe, sous des paupières pâles
[comme nuages bas.
Je criai, dans mon rêve : O femmes, faites que
[les jeunes hommes
Posent leurs têtes sur vos genoux, couvrez leurs
[yeux de vos cheveux,

Noyez le souvenir de son visage, car ils ne
[trouveraient plus de beauté ailleurs
Jusqu'à ce que toutes les vallées aient été
[retirées de la face du monde.

★

IL PENSE A CEUX QUI ONT MÉDIT DE SA BIEN-AIMÉE

Ferme à demi tes paupières, défais ta chevelure,
Songe aux grands hommes qui eurent tant d'orgueil;
Ils ont médit de toi en tout lieu de rencontre;
Pèse pourtant au poids de ma chanson
Tous les grands hommes avec tout leur orgueil;
Je ne l'ai faite que d'une gorgée d'air,
Les enfants de leurs enfants diront qu'ils avaient
[menti.

★

IL VOUDRAIT QUE SA BIEN-AIMÉE FUT MORTE

Se pût-il que tu fusses couchée froide et morte,
Et que pâlît, puis s'éteignît l'Ouest,
Tu viendrais alors, tu pencherais la tête,
Et je poserais ma tête sur ton sein;
Murmurant, tu me dirais de tendres mots,
Tu me pardonnerais, parce que tu serais morte,
Et tu ne bondirais, ni ne courrais au loin,
Quoique tu sois têtue comme un oiseau sauvage,

Mais tu saurais que tes cheveux par nœuds et [liens
Tiendraient aux étoiles, à la lune, au soleil;
O bien-aimée, se pût-il que tu fusses couchée
Sous les feuilles de bardane, dans la terre,
Tandis que les lumières pâliraient une à une.

★

IL PENSE A SA GRANDEUR PASSÉE QUAND IL FAISAIT PARTIE DES CONSTELLATIONS CÉLESTES

J'ai bu de la bière du Pays des Jeunes
Et je pleure parce que toutes choses me sont [connues maintenant :
J'ai été un noisetier, et l'on accrocha
L'Étoile Polaire et le Grand Chariot
Parmi mes feuilles en des temps plus anciens [que la mémoire ;
Je fus un jonc que les chevaux foulaient sous leurs [sabots ;
Puis je devins un homme, haïssant le vent,
Sachant, de toutes choses, cela seul, que sa tête
N'aura permission de poser sur le sein, ni sa [lèvre sur la chevelure
De la femme qu'il aime jusqu'au jour de sa mort.
O bête de l'air, oiseau du ciel sauvage,
Devrai-je endurer ta criaillerie d'amour?

★

IL SE LAMENTE
A CAUSE DE LA MÉTAMORPHOSE
QU'IL A SUBIE AVEC SA BIEN-AIMÉE,
ET IL SOUHAITE LA FIN DU MONDE

Ne m'entends-tu pas crier, blanc cerf privé de [cornes?
J'ai été changé en chien, mon unique oreille est [rouge ;
J'ai parcouru le Chemin des Pierres et le Bois [des Épines,
Parce que quelqu'un cachait la haine et l'espérance [et le désir et la crainte
Sous mes pieds afin qu'ils te suivissent nuit et jour.
Un homme parut sans bruit avec une baguette [de noisetier ;
Il me transforma tout à coup, pendant que je [regardais ailleurs ;
Et maintenant mon cri n'est plus que le cri d'un [chien ;
Et le Temps et l'Origine et la Métamorphose [courent à côté de moi.
Je voudrais que le Sanglier privé de soies fût [sorti de l'Ouest
Et qu'il eût chassé le soleil et la lune et les étoiles [hors du ciel
Et qu'il soit vautré dans le noir, grognant et sur [le point de se rendormir.

★

Mon cerf et mon chien sont en étroite relation avec le chien et le cerf qui paraissent et disparaissent dans les versions variées des légendes arthuriennes, condui-

sant différents chevaliers sur le chemin des aventures, et avec les chiens et le cerf sans cornes que l'on trouve au début, je crois, de tous les récits du voyage d'Oisin au pays des jeunes. Le chien est certainement apparenté aux chiens d'Annwoyn ou de Hadès, qui sont blancs, qui ont des oreilles rouges et dont les cris étaient entendus, et peut-être le sont-ils encore, dans les campagnes galloises, quand ils donnaient la chasse à des choses volantes, pendant les nuits de vent. Il est probablement apparenté aussi aux chiens qui, selon les croyances des paysans irlandais, se réveilleront pour s'emparer des âmes des morts si on pleure ceux-là trop fort ou trop tôt. Une vieille femme me dit et dit à l'un de mes amis qu'elle avait vu voler au-dessus d'un endroit enchanté des oiseaux qu'elle avait pris d'abord pour de communs oiseaux blancs, mais qu'en s'approchant elle s'était aperçu qu'ils avaient des têtes de chiens; il ne fait aucun doute que mon chien et ces oiseaux à têtes de chiens appartiennent à la même famille. J'ai tiré chien et cerf d'un poème gaélique du siècle dernier, qui a pour sujet le voyage d'Oisin au pays des jeunes. Après avoir donné la chasse au cerf sans cornes, qui l'a conduit jusqu'au rivage, et pendant qu'avec Niamh il chevauche au-dessus de la mer, Oisin voit au milieu des eaux (je n'ai pas le poème sous la main et je le raconte de mémoire) un jeune homme en train de poursuivre une jeune fille qui tient une pomme d'or, puis un chien avec une unique oreille rouge, poursuivant un cerf privé de cornes. Ce chien et ce cerf me semblent de simples images du désir de l'homme, « qui est pour la femme », et « du désir de la femme, lequel est pour le désir de l'homme », et de tous les désirs qui sont de la même espèce. Ainsi l'ai-je compris en lisant les *Voyages d'Oisin*, et j'ai fait soupirer mon amant parce qu'il a vu dans leurs faces « l'immortel désir des Immortels ».

Dans mon poème, l'homme qui tient une baguette de noisetier pourrait avoir été Aengus, le Maître de l'Amour; et j'ai fait venir de l'ouest le sanglier sans poils parce qu'en Irlande, comme en d'autres pays, l'endroit où le soleil se couche est un lieu d'obscurité symbolique et de mort.

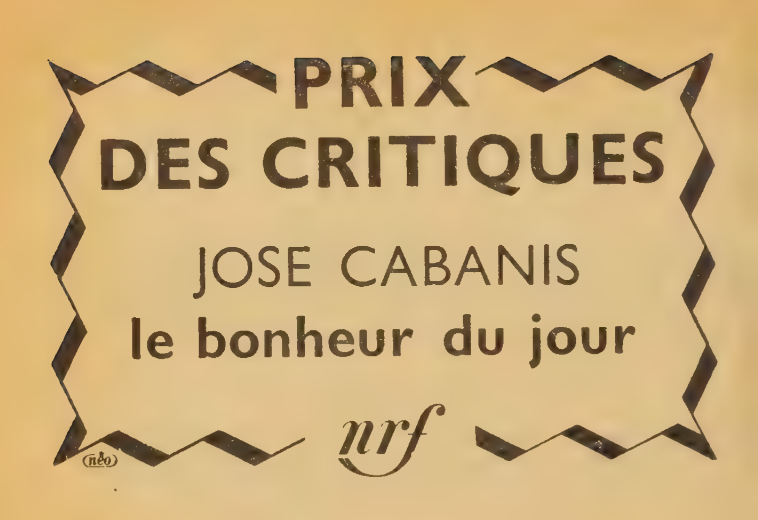
(1899)

WILLIAM BUTLER YEATS

Traduit de l'anglais par
ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

Imp. P. DUPONT Paris - N° d'impression 7152 - Dépôt légal : 3e trim. 1961
Imprimé en France - Gérants : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.




PRIX
DES CRITIQUES
JOSE CABANIS
le bonheur du jour
nrf
(néo)


PRIX
CHARLES VEILLON
ANNA LANGFUS
Le sel et le soufre
nrf
(néo)

LA NOUVELLE

REVUE FRANÇAISE

CARNETS

Dès le milieu du printemps, la Crau commence à se recouvrir de moutons. On les avait dispersés en petits lots dans une infinité de bergeries et de mas pour passer l'hiver. Maintenant ils sortent de tous les côtés en compagnies, en bataillons, régiments, corps d'armée, horde faisant fumer la terre sous des milliers de petits pas. Les bêtes regardent du côté des Alpes. Par des mouvements insensibles, elles s'assemblent, elles se poussent et s'agglomèrent du côté de l'Est. Chaque matin, elles reniflent, elles bêlent vers le soleil levant. On s'aperçoit qu'il s'agit moins d'ordres émanant des hommes que d'une obéissance à des principes naturels. Les bergers ont moins l'air de commander que d'être emportés et quand on les voit s'affairer autour des bâts, charger les mulets et la charrette, c'est comme des naufragés qui préparent les radeaux.

Y a-t-il la voix d'un patron, d'un général, d'un dieu, ou est-ce le poids naturel de ces cent mille bêtes qui entraîne ? mais un matin les voilà le museau pointé vers la route. D'un pas à l'autre sans hâte, mais avec une obstination que rien ne peut contraindre, la trans-

humance se met en marche. Par Salon, par Lambesc, par Coudoux, par toutes les petites vallées qui montent vers le plateau de la Tévarése, Aix-en-Provence, Sainte-Victoire, elle se dirige vers la vallée de la Durance. Pendant que les premiers mulets portant les bâts pénètrent dans les forêts de chênes verts du côté de Rognes, d'autres s'engagent sur le pont de Mallemort, des milliers de bêtes remplissent les routes à Charleval, la Roque d'Anthéron, Saint-Estève, le Puy Sainte-Réparade, faisant retentir de sonnailles, de bêlements, de cris, de coups de sifflets et du grondement de leur marche, les larges déploiements de la Durance basse.

Pour ces premiers pays que la transhumance traverse, ce sont les « Temps de Rome » qui reviennent. La poussière fume sous le pas des troupeaux, comme elle fumait sous les légions en marche. Ce ne sont plus les vieilles murailles du temps des Césars, les torses de Minerve, les ruines de temples qui sont anachroniques, mais toute cette quincaillerie automobile engluée dans la foule innombrable des bêtes. Les voitures de tourisme ou d'affaires, les camions, les camionnettes, qui ne se sont pas détournés à temps des routes d'invasion, sont arrêtés, au bord des fossés, entre les platanes. Les conducteurs qui, il y a quelques instants, appartenaient encore au XXe siècle, au monde de la vitesse, sont aux prises avec les vieux caractères ancestraux. On ne peut pas ne pas comprendre la grandeur naturelle qui émane de ces vastes mouvements commandés par les nécessités impérieuses de la vie. On ne s'impatiente pas comme dans un embouteillage ordinaire. On attend. On apprend. Les vieilles curiosités sont satisfaites. Tel qui, il y a cinq minutes, conduisait une voiture de sport, est saisi de l'esprit d'immobilité qui animait le peintre des parois des cavernes. Il admire les énormes cornes des béliers; il est divinement effrayé de cette multitude de museaux tendus vers les montagnes de l'Est; il

comprend la gloire de l'homme qui marche en tête, qui met de l'ordre dans cette horde et ce chaos, qui préside à ce gigantesque changement de résidence; il est touché dans ce que sa nature d'homme a de plus simple et d'essentiel; il est transporté de la mécanique dans la vie. Il ne s'agit plus de passer des vitesses ou de faire le plein d'essence, il s'agit de supputer à quel moment il faudra donner du repos à ces brebis qui boitent et qui s'appellent, à ces agneaux qui suivent obstinément la cadence d'une marche sans pitié.

Comme une marée, un mascaret qui remonte les fleuves, cet immense troupeau de plusieurs centaines de milliers de bêtes remonte la vallée de la Durance, submergeant les villes, les villages, et les hameaux, débordant les rues des chefs-lieux de cantons, frottant sa laine et son suint contre les murs des banques et des préfectures et des boutiques, emportant les éventaires, envahissant les fontaines.

A mesure que cette marée monte, les bêtes qui la composent deviennent plus martiales. L'air des hauteurs qui leur arrive maintenant par bouffées, chargé du parfum des hauts pâturages, donne de la vigueur à leur collier. Les sonnailles sonnent plus dur, les bêlements sont plus impérieux. Du haut des tertres et des collines qui dominent l'embranchement des vallées, on voit fumer des poussières que soulève cette marche obstinée et ardente.

Là-haut, dans la montagne, les campements sont déjà prêts. Les fourriers sont allés ouvrir les chalets, aérer les paillasses, refaire les enclos. Si l'on s'élevait assez au-dessus de la terre pour voir les buts encore lointains de cette transhumance, on distinguerait dans les solitudes des sommets les fils de fumée qui sortent des vieilles cheminées, près desquelles on l'attend. Mais, des fonds où cette horde de mongols s'obstine et piétine, on ne voit encore que la route. Certes, depuis le départ

de la Crau, cette route a changé; on est déjà dans un autre pays. On a depuis longtemps quitté le pays des tamaris, des salicornes et des chardons, on a même dépassé le pays des oliviers et des champs en terrasses, on a atteint la contrée des grands chênes, des vergers de poiriers, des eaux fraîches, des herbes déjà grasses. Déjà au cours des repos et des haltes les bêtes ont goûté à une pâture plus riche et plus parfumée. Déjà, elles sont allées boire au torrent une eau qu'il était impossible d'imaginer en bas dans la Crau sèche. Déjà toute cette fatigue de la marche, tout le drame de cette irrésistible poussée en avant, a été payé. Mais c'est plus haut et plus loin encore qu'il faut aller.

Contrairement à ce qu'on pourrait croire, cette marée ne perd pas de force en s'éloignant de son lieu d'origine. Elle en gagne, elle est de plus en plus intrépide. Chaque soir, au crépuscule, la transhumance fait halte au bord de sa route. Tout ce qu'elle contient de passions animales revient à ses motifs : la brebis allaite ses agneaux, le bélier va d'amour en amour, de bataille en bataille, de ronflements en ronflements. Puis dans un grand silence les bêtes dorment. C'est l'heure où le berger redevient pour quelques minutes l'homme de son siècle. Il peut fumer sa pipe ou penser à la chanson sur laquelle, en bas, le dimanche il dansait avec les filles. Lui aussi transhume; lui aussi change de vie. Un air nouveau emplit ses poumons.

De ce temps, les étoiles et le soleil poursuivent leur route. Voilà déjà vingt jours qu'on est parti et il s'en faut encore de quinze qu'on soit arrivé. L'été monte, il faut arriver avant lui. On part alors à l'épais de la nuit. On réveille les bêtes à coups de fouets, de sifflets, d'abois de chiens. On les pousse encore vers la route; on balance des lanternes à bout de bras. On crie des ordres. On plante des bougies sur le bât des mulets en tête; on accroche des fanaux rouges aux charrettes,

on double les serre-files. La nuit s'emplit soudain d'un énorme bruit de torrents. Dans les villes endormies, les commerçants et les bourgeois entrouvrent un œil. Une rumeur d'histoire et de légende entre dans leur sommeil. Les chiens des fermes s'agitent, les échos grondent. L'énorme troupe agitant ses armures et ses cloches ébranle la sonorité des vallées.

Vallées de plus en plus étroites, à mesure qu'elles remontent vers leurs origines; troupeau de plus en plus long à mesure qu'il entre dans un passage plus étroit. Au moment où l'été touche les montagnes, où s'allument les premières fleurs dans les hauts pâturages d'Allos, dans les prairies du Mont-Viso, dans les solitudes du Lautaret, le premier mulet bientôt suivi des premiers moutons prend pied dans la montagne. Depuis le départ de la Crau, la transhumance s'est morcelée. Elle couvre les Alpes depuis le Col de Tende jusqu'à Modane, mais pour arriver à se répandre dans les hauts pâturages, elle a dû s'embrancher dans des quantités de vallées : une partie des moutons s'en est allée vers les montagnes de Barcelonnette, une autre vers Briançon, une autre vers Grenoble. Il y a des gîtes de transhumance au mont Génèvre, vers Nêvache, d'autres au Col de Larche, au Col de la Madeleine, d'autres vers le Col de Lus-la-Croix-Haute dans le massif du Jocond et du Garnesier. Mais tout est si bien réglé depuis des siècles qu'au moment même où la fleur d'été pointe dans nos pâtures, le premier museau de mouton destiné à manger cette herbe, pointe dans le chemin. Ici cependant se rompt l'élan irrésistible qui poussait les bêtes sur les routes. Elles savent qu'elles vont arriver. Le mouvement se ralentit. Ce n'est plus un mouvement de recherches et de conquêtes, c'est un mouvement d'installation. Les hommes ont eu l'air de conduire; en réalité, ils n'ont rien conduit. Si les moutons n'avaient pas eu de berger, ils auraient quitté la Crau tout seuls,

et tout seuls, ils seraient venus dans la montagne. Ils auraient mis peut-être un peu plus de temps, ils seraient sans doute arrivés moins nombreux, mais ils seraient arrivés. Si, hier, les bergers avaient voulu les arrêter à l'étape, ils n'auraient pas pu. Les moutons se seraient échappés et seraient montés ici. Aujourd'hui, si les bergers voulaient les pousser plus loin, les moutons resteraient où ils sont. Ils sont arrivés et ils le savent.

Alors commence une vie paisible. La patrie d'été est trouvée. Les brouillards peuvent cerner le troupeau, le froid, le gel de l'altitude peuvent l'assaillir, les tempêtes glacées le transpercer, il reste là, il s'accroche, il s'accoutume, il est chez lui. Il vit, il mange, il prolifère. Il ne marche plus, il se promène, il se déplace. Il ne se déplace plus de désir en désir, mais de joie en joie, il a trouvé son repos. Il l'a trouvé pour de longs mois.

Mais il ne l'a pas trouvé pour toujours. Les balances qui règlent le mouvement sont dans le ciel. Les constellations d'été descendent lentement vers l'Ouest. Chaque matin, le ciel de l'aube est envahi un peu plus des constellations d'hiver. Rien apparemment ne change dans le comportement de ces hordes de moutons équilibrées sur les sommets des Alpes. Cependant un beau jour les museaux pointent vers les routes qui descendent. L'herbe se flétrit sous les premiers gels. Les mulets sont sortis de leur enclos, les bêtes sont chargées, les fouets se brandissent, les sifflets éclatent et toute la horde s'ébranle sur la route vers les plaines, vers le soleil, vers la patrie d'hiver. De nouveau les chemins se remplissent, les nuits des petites villes redeviennent des nuits des premiers âges. La transhumance fait refluer sa marée.

*

Devant ma terrasse on a gardé un champ de lavande en fleurs pour la graine. Il est couvert d'une nuée de

papillons. Ce matin il y a une pointe de mistral, bon, frais, assez fort pour courber la pointe des cyprès. Je m'attendais à voir tous ces papillons emportés et dispersés. Pas du tout. Ils n'ont pas l'air de se soucier de ce vent qui cependant m'oblige, moi, à faire un certain effort pour aller contre lui. Eux, ils vont contre le vent avec aisance. C'est même mieux encore ! Ils vont comme s'il n'y avait pas de vent du tout. Or il s'agit du papillon le plus commun, le vulgaire blanc du chou, la piéride. Il n'est pas taillé en grand voilier comme le macaon et l'Apollon, ce n'est pas un aristocrate, c'est un simple campagnard. Sur le moment je n'en crois pas mes yeux. Il faut que je voie les arbres bouleversés, il faut que je sente l'effort que je dois faire, moi, pour marcher, pour être bien certain que le vent comparé à la fragilité de l'animal devrait être, à son échelle, aussi catastrophique que le sont à la nôtre les typhons à prénoms féminins qui dévastent les Florides, font cent morts, décoiffent les maisons, emportent les automobiles et déracinent les chênes. Les muscles du papillon de chou sont minuscules. Et il résiste. Non seulement il résiste, mais il fait exactement comme si ce vent n'existait pas. Il suffit de cinq minutes devant ce spectacle pour comprendre que nos avions ne sont somme toute que des appareils de prothèse, que notre ingéniosité, notre science, sont peu de chose.

Et je n'ai qu'à tourner mon fauteuil pour être une fois de plus remis à ma place. Entre les branches de ma treille de roses, une araignée s'est installée. C'est également la plus commune des araignées. Je n'ai pas eu la curiosité de chercher son nom, mais j'en vois partout de semblables, elle n'est pas rare. J'en ai dans mon poulailler, contre les poutres de mon hangar. Je parle de celle-là parce qu'elle est sous mes yeux et qu'il y a plus d'une semaine que je l'observe.

Elle a arrimé sa toile qui a bien un demi-mètre carré

de surface à un branchillon de rosier, à l'aspérité d'un volet et au coin de la porte de ma bibliothèque. Ces câbles d'arrimage sont posés à l'endroit exact où ils doivent être pour que tout l'appareil soit en équilibre parfait, à la fois solide et sensible au plus léger attouchement. Ceci n'est pas nouveau. Aussi bien n'est-ce pas ici une leçon d'ingénieur des ponts et chaussées, qu'on va me donner, mais de morale ou plus exactement de caractère. Car ne sommes-nous pas (comme de notre intelligence) infatués du caractère de notre condition humaine (ne serait-ce que pour orgueilleusement en souligner le tragique) ?

Chaque soir la toile de cette araignée est en lambeaux, eux-mêmes encombrés de brins de paille, de feuilles et de détritus. Chaque soir l'animal vient la débarrasser de tout ce qui l'encombre. Elle procède avec méthode et délicatesse. Après quoi, chaque soir, la fileuse se met à filer le fil et à tisser de nouveau la toile ; chaque soir, elle le fait sans hâte, dans un ordre parfait. En se plaçant d'une certaine façon, on voit luire tout le dessin de l'architecture. C'est non seulement admirable, mais c'est chaque fois admirable de la même manière. Jamais en hâte, jamais de ravaudage mal fait, jamais de l'*après moi le déluge.* Inlassablement, chaque soir le même soin est apporté, les fils sont placés les uns à côté des autres à la même distance, la même merveille est reconstruite. On sent que ce travail est la raison d'être de l'être animé qui l'exécute. Combien d'hommes pourraient en dire autant.

Je trouve qu'à côté de l'humilité qui devrait emplir nos cœurs, l'humilité dite « chrétienne » est encore trop entachée d'orgueil.

*

Il fait tellement chaud dans la journée, que le soir

nous restons le plus longtemps possible au jardin. Nous parlons à bâtons rompus avec un de mes visiteurs italiens. Hier soir, c'était de l'incidence des décisions gouvernementales sur le franc et le change. Nous étions touchés à la poche. La fraîcheur prédisposait à l'utopie, nous nous laissions aller.

« Vos plus grands pourvoyeurs de devises, en Italie, dis-je, sont vos artistes. Fra Angelico fait marcher plus d'autos italiennes qu'un puits de pétrole dans les Abruzzes, et Giotto vaut au moins quatorze hauts fourneaux. Il est vrai que vous avez pris un soin exquis de votre héritage. Il n'est pas possible d'imaginer que depuis cinq cents ans vous avez constamment pensé à la bonne affaire que vous faites aujourd'hui; c'est donc votre amour du beau et votre goût qui sont récompensés. J'admire le soin avec lequel vous sauvegardez, en entretenant, les choses du passé. Vous ne faites presque jamais de faute; quand malgré tout vous en faites une, elle n'est que vénielle et ne gêne guère l'admiration. Je pense en disant ça à une terrasse de café sur la place de la Seigneurie à Vérone. Ne parlons pas de la publicité alignée sur vos auto-routes, on l'oublie à Sienne, à Orviéto, Tarquinia, à Assise, à Pérouse. En France nous n'avons pas cette publicité, tout au moins pas encore; par contre, nos beautés, nous les traitons par dessous la jambe. Nous avons, bien entendu, un organisme qui protège nos monuments. Bien qu'à une certaine époque un parti politique qui était au pouvoir à Nîmes ait voulu raser les arènes pour construire à la place un stade municipal, et failli réussir. Nous allons même jusqu'à avoir aussi un autre organisme qui protège soi-disant les sites. Encore faudrait-il s'entendre sur ce qui réclame cette protection. Vous le savez sans doute : nos municipalités sont maîtresses dans leurs communes. Nous supposons que le suffrage universel leur a, en les portant au pouvoir, donné

toutes les qualités. Ce n'est pas souvent le cas. Ce n'est jamais le cas. Qui va décider que ce site va être protégé et celui-là non? Quelle est la qualité du site qui va (ne disons même pas automatiquement) déclencher la protection? Je connais un petit village dans le Var (pourquoi taire son nom; c'est : Saint-Martin-des-Pallières) qui a fait classer une prairie. Parce que cette prairie mettait une belle tache de vert sombre sur un tertre où en effet ce vert était une bénédiction pour l'œil. Bravo ! ! ! Il ne fallait que quelques hommes intelligents; peut-être un seul a suffi, qui a persuadé les autres. Ici, le problème est le même. Vous avez pu vous rendre compte que nous ne sommes pas gâtés en frondaisons et en verdures. Nous sommes au pays des coupeurs d'arbres. Ils ne peuvent supporter la vue d'un platane libéré des tailles municipales, d'un beau peuplier et d'un tremble. Dès qu'il y en a un, ils arrivent avec des scies. Nous avions aussi une très belle prairie : une seule. D'un de nos plus beaux boulevards, elle offrait ce qu'on appelle une vue splendide; en réalité elle faisait plus, elle donnait un magnifique repos d'esprit dans un paysage qui a des qualités certes, mais pas des qualités de repos. On a précisément choisi cet emplacement pour y construire des écoles, qui seront d'ailleurs hygiéniquement mal placées. Mais placées là, elles se verront et seront désormais des arguments électoraux à crever les yeux. On prétend qu'il faut être moderne. Je n'en disconviens pas. Ne pourrait-on pas être moderne sans être bête?

« Ce pays (vous l'avez dit en arrivant) a quelque chose de Viterbe. Avant tout ce modernisme, il avait mieux; il était lui-même, et très extraordinaire : une sorte de capitale de Haute-Provence avec son style. Ce style a disparu. Si nous l'avions encore, nous aurions quelques pourvoyeurs de dollars et de sterling de plus pour venir goûter son charme ou l'étudier. Que cela se répète cent

fois, mille fois, voilà des puits de pétrole qui ne sont pas dans le Sahara.

— Nous avons eu Dante, a répondu l'ami italien. Nos municipalités ont peur de l'enfer. »

Comme une tache d'huile, la Provence déborde ses frontières historiques. Si elle est maintenue fermement dans ses limites, à l'est par le Rhône, au sud par la mer, dans le nord ces touffes de thym montagnard qui parfument les sommets de Lus-la-Croix-Haute et à l'est le ciel clair qui s'ouvre au-dessus du Briançonnais sont sa marque. La brèche que la Durance ouvre dans les Préalpes, à Sisteron, semble une porte de la muraille de Chine. On s'imagine qu'au-delà les terres sont nouvelles. Elles sont en effet nouvelles par la haute végétation ; la chevalerie des arbres promène les lances enrubannées du frêne et du tilleul, au lieu du bouclier rond de l'olivier et du panache du platane ; mais la piétaille de l'armée du soleil occupe le pays. La sariette escalade les talus ; la lavande se répand dans les landes, le lilas d'Espagne guette sur tous les rochers et toutes les ruines. L'angle des toitures s'est aiguisé, les maisons bombent le dos, le chaume parfois apparaît. On se prépare à la neige, à la bourrasque glacée, mais le crépi est fait des mêmes chaux qu'à Arles et le mélange du soleil et de ce crépi donne les mêmes couleurs. Au-delà de Sisteron, vers les Alpes, au-delà de la montagne de Lure, vers le Vercors, un parfum circule, et c'est celui qu'on respire dans les collines du Var, les coteaux du Rhône, le désert de la Crau, la vallée de la Durance. Si cet air est salé de Cassis à Nice, s'il a comme un arrière-goût de plâtre d'Arles à Salon, s'il sent l'oiseau *d'Avignon à Embrun*, il est touché d'une pointe de glace à Briançon, à Lus-la-Croix-Haute, à Dié. Mais il est fait — sur toute l'étendue du territoire que ces villes et ces bourgs circonscrivent — du piétinement du soleil sur les herbes odoriférantes : il est le jus de cette vendange de résines.

A le déguster de nuit, on ne fait pas de différence sauf si l'on est spécialiste. On ne peut en déterminer l'origine que si une longue habitude du cru vous permet de sentir les subtilités, la friandise locale apportée par la respiration d'une forêt de sapins, le logement d'immenses troupeaux, le dessèchement d'un étang, le rôtissement d'une vaste étendue de cailloux roulés, la mer, le glacier ou, par exemple, comme du côté de Saint-Julien-le-Montagnier, l'inextricable enchevêtrement des yeuses, plein de bauges de sangliers.

Qu'on n'imagine cependant aucune uniformité. J'ai dit qu'on peut s'y tromper en dégustant de nuit cet air parfumé. Mais dès que le jour se lève, la plus extraordinaire diversité s'étale sous le soleil. L'aube sortant du Piémont installe d'abord ses théâtres italiens dans les forêts du Briançonnais, sur les glaces du Pelvoux, les pâtures de l'Isère, les dents de scie du Vercors. Elle saute plus bas, sur le sommet du Ventoux, de la montagne de Lure, plus bas encore sur Sainte-Victoire, sur Sainte-Baume. Elle ne touche encore la mer qu'au large. Près de la côte, de Marseille à Nice, ou, plus exactement, de Carry-le-Rouet à l'embouchure du Var, tout est encore dans l'ombre. Il faudra attendre que les premiers rais du jour aient pénétré dans les sombres vallées de la Drôme, dans les noires gorges du Diois, avant de voir s'allumer la frange d'écume qui bouillonne contre les roches rouges du Trayas. De forêts en glaciers, de pâtures en rochers, la lumière coule vers les vallons découvrant les montagnes mordorées du Nyonsais, les schistes bruns de Gap; les collines romantiques du Var, les déserts de Lure et du Canjuers; elle touche de vermeil la pointe des villages perchés dans les vallées de la Drôme, de la Durance, de l'Encrême, de l'Asse, du Buech, du Verdon. Elle se glisse en même temps que la bicyclette du facteur dans la cour fortifiée des fermes hautes du plateau d'Albion; elle se pose enfin

dans la large Crau, sur les graviers de marbre faisant mousser une longue herbe blonde transparente comme du verre. Maintenant, la mer étincelle comme le bouclier d'Achille; les yachts s'enflamment de pavois en rade de Cannes; le café fume devant les huttes de charbonniers dans les solitudes du Var; les douaniers vont chercher le journal à Montgenèvre; les flamands roses s'élèvent du Vaccarès; le pluvier fait courir son fil bleu dans les roseaux du Rhône; la grive appelle sur les pentes du Ventoux; le blaireau rentre à sa tannière, dans les déserts de Lure; les maraîchers discutent aux terrasses des cafés de Cavaillon; les pêcheurs de Cassis commencent leurs premières parties de boules; Marseille a lâché tous ses autobus dans les rues. Grenoble compte ses pitons et ses cordes, Valence se réveille au sifflet de ses chalands; l'odeur du pain frais embaume des centaines de bourgs, mille villages. Les écoles perdues dans les bois avalent des petits enfants à la tête en boule; l'alouette grésille en Crau, le corbeau croasse dans l'Alpe, l'aigle tourne au-dessus de Lure; les troupeaux font fumer les chemins autour des Alpes; les tankeurs soulignés de rouge mugissent au pont de Caronte. L'étang de Berre éblouit Saint-Chamas. Tout le Sud est en train de vivre.

*

J'ai été surpris dans les collines par un orage. Je suis allé m'abriter chez un ami. Il habite seul et il collectionne les monnaies. Il m'en a montré de toutes sortes pendant que la pluie fouettait les bois. Celles de la Reine-Jeanne, par exemple, sont marquées sur l'avers d'une figure de chevalier en costume de guerre. Il est représenté debout, mais encadré de son cercueil et dans la représentation stylisée d'une chapelle, comme si c'était la fin normale d'un héros.

C'est une monnaie d'or et par conséquent à l'usage des

grands. J'imagine à Naples, à Malte et à Constantinople le riche baron d'Anjou en train d'acheter de l'eau, des fruits, des femmes, des soldats avec cette monnaie qui portait l'image de son destin. C'est ici qu'on a toute la valeur du verbe « monnayer ». (Il se conjugue comme « payer », dit Littré.)

Tout baron qu'il était, le riche Angevin parti pour la gloire avait soif, faim; besoin de tendresse ou de force; et il fallait payer pour aller finalement s'encadrer entre les quatre planches du cercueil.

Nous bavardons :

« Ces monnaies dans la frappe desquelles l'art le dispute à la gloire, sont belles comme des médailles. Les femmes ne s'y trompent pas d'ailleurs, qui les portent actuellement en bijoux; elles s'en font des pendentifs, des bracelets, des colliers.

— On se voit mal, en effet, achetant avec ces objets-là des « denrées périssables ».

— Mais nous avons un ami commun qui, pendant l'occupation, a vécu de la vente d'un petit Renoir. On ne peut pas se passer de denrées périssables.

— Peut-on se passer de denrées impérissables? Tu vas me répondre oui. Alors, je te dirai : Peut-on se passer indéfiniment de denrées impérissables? J'entends par exemple une sorte de miroir à la Mary Tudor dans lequel nous pouvons rajuster notre grandeur quand la bagarre avec la vie nous a un peu débraillés. L'ami dont tu parles regrette son Renoir qu'il a converti en beurre, cigarettes, vêtements et biftecks.

— Il est de fait qu'à l'époque où ces monnaies ont été frappées, il y avait moins de sortes de denrées périssables à acheter que maintenant. Je ne te fais pas la liste de tout ce qui ne pouvait pas séduire les hommes, depuis le stylo à bille jusqu'à l'avion à réaction, en passant par le poste de télévision. Nous étions moins nombreux aussi et la part de beurre de chacun était

plus grosse et coûtait moins cher à gagner, malgré l'absence de technique dans l'art de traire les vaches. Il y avait des famines, mais elles étaient artificielles : c'est-à-dire produites par des guerres généralement civiles. En temps normal, quand la politique ne se mêlait pas du bonheur des gens, ils avaient tout ce qu'ils voulaient pour manger.

« A terre riche, hommes riches ». Il leur en coûtait un peu plus d'effort physique et beaucoup moins d'argent. Autrement dit, on était riche, mais de blé. Ces monnaies n'achetaient que des faveurs. Avec elles, on mettait belles dames, ministres (même rois) ou soldats dans sa poche. Tu me diras que c'est toujours pareil. Avec cependant une différence : c'est qu'à cette époque on avait l'impression, en troquant cette belle monnaie contre une femme, un roi ou de la puissance, de donner plus pour obtenir moins : d'où une sorte de satisfaction cynique. Alors que maintenant le papier, fût-il à l'image de Victor Hugo, de Chateaubriand ou de Sully, tu le sais sans valeur réelle, tu as l'impression de payer en monnaie de singe, ce qui donne beaucoup d'importance (beaucoup trop), à la femme, au roi ou à la puissance que tu acquiers en échange. Tu as moins de liberté d'esprit.

— Je ne te comprends pas ; il me semble, au contraire, que payer en monnaie de singe déprécie ce qu'on achète.

— Si ce que tu achètes était déprécié, c'est-à-dire si tu n'en avais pas plus envie que de l'argent que tu as, pourquoi l'achèterais-tu ? Si ta monnaie valait cher, tu préférerais ta monnaie à la machine à laver, quitte à continuer à laver à la main. C'est parce que ta monnaie ne vaut pas cher que tu préfères la donner et éviter un peu de fatigue. Je donne volontiers des rectangles de papier, même de bonne qualité, contre un électrophone et des disques. J'ai plus envie de Haendel et Mozart

que de rectangles de papier signés « illisible » par la Banque de France.

— L'objet manufacturé éveille des curiosités, satisfait des besoins.

— Non, crée des besoins et, les ayant créés, les satisfait en échange de monnaies qui doivent être forcément de peu de valeur pour qu'on puisse les donner facilement. As-tu idée des sommes dépensées pour acquérir, non pas des objets de première ou même de seconde nécessité, mais des « gadgets », ce qu'en français nous pourrions appeler des babioles, c'est-à-dire des amusements dont on peut très bien se passer et dont la liste va du coupe-cigare à musique à l'éléphant-brûle-parfum. On a fait à ce sujet des statistiques : on dépense vingt fois plus d'argent dans le monde pour acheter la monture de lunette en super-plastoïd chromé, la bouillotte polarisante ou le moulin à vitamines à triple dynamo convergente, qu'on n'en dépense pour acheter des automobiles, des télévisions, des magnétophones. Nous sommes loin d'acheter des rois, comme tu vois. Or, à une époque où Philippe II était acheteur de la France, le duc d'Épernon vendait son pays à l'Espagne pour seize écus, même pas semblables à ces beaux doublons que je viens de te montrer, mais pour seize écus d'argent. D'après les derniers documents, on sait que Ravaillac avait touché un sou. Et on sait surtout qu'à son procès, un sou fut pris au sérieux et considéré comme paiement. »

Nous allions en venir aux impôts, quand l'éclaircie nous sauva des lieux communs.

(A suivre.) JEAN GIONO

REMARQUES SUR LA STRUCTURE DE L'ESPACE BAROQUE

L'architecture occidentale est demeurée, pendant un millénaire, fondée sur le principe de la hiérarchisation des masses. L'église chrétienne est née le jour où les deux nefs latérales de la basilique romaine ont été abaissées, et clairement subordonnées à la nef médiane. Les bâtisseurs romans et gothiques répartissent rigoureusement l'espace interne. Des arcades cernent le sanctuaire, isolent les chapelles, délimitent les parties annexes. Chaque membre du système a non seulement une fonction, mais une personnalité. Les croisillons du transept, comme des affluents avant de se perdre dans un fleuve, vivent de leur vie propre. Les ternes lingots des bas-côtés, espace tassé et refroidi en quelque sorte, condamné à l'utilité, paraissent d'une autre substance que l'espace lumineux et jaillissant du vaisseau principal.

La Renaissance florentine rendra les articulations plus lisibles encore. Des volumes distincts, à définition géométrique évidente, s'épaulent, se croisent et se superposent. Bramante combine suivant un autre schéma les lignes de clivage, mais ses rotondes et ses croix grecques se prêtent aussi aisément à l'analyse que les basiliques de Brunelleschi. C'est l'ensemble des éléments, certes, qui a valeur architecturale, mais chacun d'eux serait utilisable séparément. Les églises

médiévales et les églises du XVe et du XVIe siècle sont démontables. Lorsque la nef de l'une d'elles, trop hasardeuse, s'écroule, le chœur devient nef. Son autonomie, sans difficulté, se mue en indépendance.

Un chœur baroque, pris en lui-même, n'est rien. Pas même une tête sans corps. L'espace baroque est homogène et indivisible. Serrées contre les murs, à demi confondues avec eux, les colonnes ne jalonnent plus de frontières intérieures. Le déambulatoire et les absidioles rayonnantes ont disparu. Le bas-côté devient très rare. Il se dissout en une suite de chapelles, reliées souvent, il est vrai, par de discrètes portes, mais trop exiguës pour constituer des volumes individualisés. Ce sont de simples excroissances de la nef. Un ultime aménagement, au nord des Alpes, confirme leur intégration : leurs retables ne sont plus appliqués contre le mur de l'église, parallèlement à l'axe de la nef, de manière que chacun provoque au passage une volte-face, exige un regard et comme un agenouillement particulier, mais contre la cloison de la chapelle suivante, dos au chœur ; la nef apparaît ainsi dès l'entrée comme bordée d'une série de retables perpendiculaires à son axe et emboîtés par la perspective. Elle se déploie comme un éventail. Une même main tient fermement tous ces tableaux au cadre surchargé de volutes et d'angelots et les offre ensemble à notre vénération. C'est encore un autel, oblique cette fois, qui, très souvent en Allemagne, quand le transept n'est pas purement et simplement supprimé, l'unit au chœur, masquant une articulation trop nette. D'autres autels, presque aussi somptueux que celui du chœur, occupent les extrémités des croisillons et ôtent au transept son caractère de membre subordonné. Le Gesù subit cette transformation cinquante ans après sa construction, lorsque l'on « baroquise » la structure de Vignole. Le transept cesse d'être une sorte de vestibule, de narthex avancé, de

lieu intermédiaire, où, à l'abri du rayonnement divin, peut se recueillir le publicain, prendre courage le catéchumène. La ferveur y est aussi intense que dans le chœur. L'espace y est sacré au même titre.

Une portion d'espace demeure plus longtemps que les autres rebelle à la fusion : celle que découpe le transept en croisant la nef, et sur laquelle la coupole léguée par Brunelleschi à la Contre-Réforme met un formidable accent. La tentation est grande d'établir des écrans imaginaires entre les quatre piliers qui portent des pendentifs, de délimiter ainsi une « partie » privilégiée et d'y rattacher, inférieurs en hauteur et en dignité, les quatre bras de la croix. Aussi verrons-nous la coupole, qui règne sur le baroque italien, qui anime encore les paysages autrichiens et le ciel de Prague, s'aplatir et disparaître en Bavière et en Souabe. L'évolution est alors achevée. Pendant une cinquantaine d'années, l'espace des églises allemandes, sans ponctuation ni césure, sera à celui de Notre-Dame ou de Sainte-Marie-des-Fleurs ce que la fluidité mallarméenne est au pas cadencé du poème classique.

Rien n'arrête plus, ni n'infléchit, la marche du fidèle fasciné dès le seuil. Le Dieu médiéval apparaissait au terme d'un cheminement. Les détours, la flânerie au pied des vitraux, autour des chapiteaux, n'étaient pas interdits. Chaque chapelle offrait un répit, s'ouvrait comme un havre. Des portes latérales suggéraient aux humbles des itinéraires dérobés. Si parfois l'église baroque ne livre qu'au spécialiste les secrets de sa structure, Dieu s'y révèle toujours à tous, dans une intuition immédiate et violente. Sa gloire éclate aux premiers retables de la nef comme au revers de l'abside. La flamme de l'Amour divin poursuit chacun de nous sans relâche, comme la parole passionnée du prédicateur qu'Ignace de Loyola et les Pères de Trente ont lancé à la reconquête de la Chrétienté. L'hérétique, le tiède,

le « libertin », ne peuvent se cacher à demi derrière un pilier, esquiver l'impérieuse argumentation et le flamboiement de la Présence réelle, raisonner, mesurer leur adhésion, choisir leur saint, leur symbole ou leur dogme : tout leur est donné, jeté, dans une indissociable et brûlante unité.

Un espace sans compartiments ignore nécessairement le vide. Les formes baroques, par définition, « débordent », refusent de se laisser assigner un canton attitré, et de « respecter » les autres. Là où elles ne sont pas en quelque manière, il n'y a plus d'espace architectural, il n'y a rien. Le vide était constitutif des architectures antérieures. Il était toujours intervalle entre deux parois, distance entre deux piliers. Il était élément d'un rythme, silence entre deux notes, entre deux strophes. Pour le moyen âge il fut, on le sait, une conquête. Dans la masse de l'œuvre baroque, il gêne comme une paille. Il est inlassablement traqué. Les bulles de vide éclatent l'une après l'autre, crevées par le glaive brandi d'un archange, par les rayons d'une « gloire » asymétrique, par la poussée inattendue d'une plante exotique sur une imposte ou un confessionnal, par la jambe d'un séraphin pendant d'une chaire. Pas un réduit, pas une niche, pas un alvéole, que les enroulements et les turgescences de bois peint et de stuc ne marquent de leur signe, ne fécondent, ne relient aux flux et aux reflux de la vie baroque.

Unifié par le déploiement d'une flore irrépressible et par les gestes amples des statues, l'espace s'amalgame encore, plus subtilement, autour d'une trame de trajectoires virtuelles; l'attitude de chaque personnage semble extraite au hasard d'une série, et notre imagination peuple les nefs et les chapelles de toutes les attitudes dont elle est le très provisoire aboutissement ou l'évidente promesse. Les saints s'élancent vers Dieu, vers nous, vers la mort. L'une des figures essentielles

de l'iconographie baroque est saint Jean Népomucène, que l'on précipite, du haut d'un pont de Prague, dans les eaux de la Vltava. Un extraordinaire groupe sculpté, à la Peterskirche de Vienne, nous le montre à ce moment significatif, l'âme déjà proche de Dieu, le corps basculant dans le vide, emplissant tout l'espace, les plis des vêtements ondoyant comme pour annoncer le flot qui l'emportera et le privera de repos même dans la mort.

Mais l'église baroque, surtout, est, depuis le Bernin, livrée aux anges et aux angelots, habitants par excellence d'un monde sans frontières. Si le sculpteur ne les surprend pas en plein vol, horizontaux, obliques, ou même la tête en bas, il ne les rattache que par le lien le plus précaire, un orteil, une liane, un coussin de nuages, au décor dont ils vont s'évader. Nombre d'entre eux portent des objets, prêts à les entraîner dans leur prochaine course, et à les faire participer, eux aussi, à l'édification de l'espace. Grâce à eux les attributs des saints, le globe du Christ-Roi, les insignes du pouvoir épiscopal, échappent à la pesanteur, à celles des lois de la gravitation qui agglutinent les choses, qui créent çà et là dans l'univers des systèmes centralisés, immuables et clos. Ils donnent aux guirlandes et aux tentures factices des prétextes pour onduler et se soulever plus que de raison. Ils s'attaquent même aux chaires, les empoignent par le dais ou par la base, et les transforment en nacelles. A Ottobeuren, jonglant parmi les volutes marines et les flocons de brume avec la règle et l'équerre du charpentier de Nazareth, ils semblent esquisser la formule de cette architecture d'avant le Troisième Jour, qui retrouve l'indivision et la plénitude bouillante du début de la Genèse.

Chaque parcelle de l'espace n'est qu'un lieu de perpétuel passage, liée à la parcelle contiguë par un sillage d'ange. L'église baroque tout entière est par définition

lieu de passage entre la Terre et le Ciel. Les grands christs suspendus dans le vide, au fond des absides, semblent de précaires apparitions, prêtes à quitter notre monde. Rohr se résume en une seule image : celle de la statue de la Vierge qui monte vers la voûte du chœur, désignée par le regard et le geste de huit apôtres stupéfaits. A Furstenfeld, l'Assomption du maître-autel est seulement peinte, et c'est Dieu même, prêt à accueillir la Vierge, qu'a figuré le sculpteur. Mais Dieu ne fige pas, Lui non plus, notre regard. L'espace qui l'entoure immédiatement ne forme pas une cellule douée de propriétés spécifiques, immobile et impénétrable, un morceau d'absolu. Car le Dieu baroque, c'est avant tout la Trinité. Le Fils se penche vers les hommes et est baigné de lumière terrestre. Sa tête est cependant effleurée par l'éclat inexplicable et changeant qui, au-dessus de lui, émane de l'Esprit-Saint. Plus haut encore, légèrement détourné, pris à demi dans l'ombre de l'énorme dais qui coiffe le retable, le Père semble assis aux confins de deux mondes. Notre œil va de l'un à l'autre, créant la mystérieuse unité voulue par l'orthodoxie. La contemplation même est mouvement et renforce la cohésion de l'espace.

*

Espace indifférencié — non pas inerte à la manière d'un Wren. Milieu touffu, complice, comme celui d'une serre, des proliférations sans frein, mais non passif comme celui des mosquées.

Une obsession naît avec le XVIIe siècle : retrouver hors de la hiérarchisation et des étagements traditionnels l'irréversible élan de l'église romane ou gothique, amorti par Brunelleschi, aboli par Bramante. Dans une sorte de salle aux commodités et aux élégances séculières, entièrement livrée à la parole et au regard

humains, l'architecte baroque s'efforce de faire circuler de nouveau un souffle sacré. Il veut que jaillisse un clair et unique appel de cette masse diffuse, de cette gelée de passions et de couleurs emmêlées, de gestes, d'envols et de cris contradictoires. Mille mouvements entrepris ou projetés tissent l'espace baroque; un seul, en définitive, l'ordonne et le justifie, brutal, foudroyant, mais exactement parallèle à celui qui nous conduit avec ménagements et bonhomie, de travée en travée, de chapelle en chapelle, vers le chœur de Chartres.

Étirer le plan de l'église, comme Maderno le fit à Saint-Pierre, est le plus sûr moyen de susciter un axe longitudinal. Une forte orientation peut toutefois drainer une nef courte. En disposant l'entrée et le maître-autel de Saint-André du Quirinal sur le plus petit axe d'une ellipse, le Bernin semble façonner, tel un architecte d'un autre âge, un espace dormant. Et pourtant, loin de balancer entre plusieurs sollicitations équivalentes, le regard du visiteur est guidé aussi sûrement que par les longues perspectives des basiliques. L'axe transversal, le grand axe de l'ellipse, n'aboutit nulle part; les chapelles secondaires s'ouvrent de part et d'autre de son point d'impact, qui se perd dans un pan de mur inexpressif. L'axe perpendiculaire, au contraire, est violemment accentué. A l'une de ses extrémités s'arrondit le petit porche qui forme saillie sur la façade, à l'autre s'ouvre, encadré par un somptueux portique, un embryon de chœur. Tout le génie du baroque est dans les proportions de ce « chœur » : trop peu profond pour s'ériger en espace autonome, il doit compter plus qu'un mihrâb, qu'une niche que l'imagination déplace ou supprime à sa guise. Il doit appartenir à la nef, mais, en la faisant basculer vers un Orient théorique, en modifier complètement la signification. Il voue au dialogue un espace dont la disposition semblait favoriser une muette résorption en Dieu.

Balthazar Neumann a posé au beau milieu de Vierzehnheiligen un énorme autel pyramidal, et l'espace intérieur s'organise apparemment autour de lui. Le plus achevé des sanctuaires baroques semble construit sur un plan centré. La nef a l'ampleur, la lumineuse sérénité, des mosquées d'Istanbul... Mais un début d'exploration suffit à troubler notre quiétude. La symétrie parfaite dont Neumann a fait naître l'espoir boite. L'autel « central » n'occupe pas le centre de l'édifice; il accentue simplement un point d'une nef oblongue, il charge la branche inférieure d'une traditionnelle croix latine. Il exerce une puissante attraction, mais Vierzehnheiligen ne serait pas une véritable église baroque si l'on n'y percevait pas, concurremment, la force d'attraction du maître-autel, de celui qui occupe, de la façon la plus classique, le fond du chœur. Deux structures se combinent évidemment ici. Le phénomène n'est pas unique. Neresheim en fournit un nouvel exemple, et les derniers bâtisseurs baroques, celui de Saint-Gall, celui de Wiblingen, près d'Ulm, s'en inspireront avec une significative fidélité. Mais la combinaison n'est nulle part plus déconcertante qu'à Vierzehnheiligen, Suleimaniyé traversée par une cathédrale. Selon le point où nous nous trouvons prévaut le dynamisme de l'art d'Occident, ou le vieux rêve grec de perfection géométrique, légué par Byzance à l'architecture ottomane. A chaque pas s'établit un équilibre que remettra en cause le pas suivant. Neumann a glissé dans la substance même de l'espace baroque l'ambiguïté que les Italiens avaient installée sur ses frontières. Le trompe-l'œil, en ce siècle d'abstraction, se sublime. Les pièges ne sont plus tendus à nos sens.

Lorsque l'architecte, moins épris de difficulté que le Bernin ou Balthazar Neumann, utilise avec franchise le plan basilical, le problème ne consiste plus à orienter malgré elle une structure statique, mais à souligner,

à accélérer l'orientation indiquée par la structure. Et c'est là le rôle essentiel de ce qu'on appelle, souvent avec dédain, la « décoration » baroque.

Il est communément admis en France que décoration et structure s'opposent, et que l'une ne peut s'affirmer qu'aux dépens de l'autre. Les belles formes architecturales sont nues. L'ornement les menace comme un parasite, un cancer. « Le dernier style gothique, écrit Baltrusaitis..., correspond à un état d'évolution où la structure est *attaquée* par l'ornement. » Le flamboyant — période « baroque » du gothique selon Focillon — est une dégénérescence. Dans le baroque proprement dit agonise d'aussi triste manière l'art de la Renaissance.

Ce tranquille manichéisme repose sur une distinction sans appel entre éléments architecturalement « nécessaires » et éléments « décoratifs ». Viollet-le-Duc l'entretint en prétendant que chaque pierre, dans une cathédrale du XIIIe siècle, contribue à assurer la solidité de l'ensemble. Or il paraît aujourd'hui démontré, sinon que toutes les voûtes gothiques tiendraient sans croisée d'ogive, du moins que la croisée n'apporte parfois à la voûte aucun secours. Les piles résisteraient aussi bien aux poussées sans les « colonnes en délit » dont les historiens ont pendant des années signalé avec émerveillement l'intervention décisive. Supprimer cet « inutile » réseau de nervures et de colonnettes, ce serait cependant rejeter la cathédrale hors du domaine de l'art. S'il ne « recueille » pas les poussées comme l'enseignait Viollet-le-Duc, il nous les rend sensibles, — non sans quelques truquages d'ailleurs. Lui seul nous oblige à concevoir l'église gothique comme un élan, comme un entrecroisement, un affrontement de forces, un défi à la pesanteur, ce qui ne correspond sans doute à aucune réalité technique, mais constitue une merveilleuse justification esthétique. Un style est né vers

1200 parce que l'on a dessiné à l'intérieur des édifices une structure d'autant plus convaincante et prestigieuse qu'elle était en partie abstraite. Le « dernier style gothique » perd sa vigueur, non sous la morsure du virus ornemental, mais parce que les architectes, en laissant par exemple les nervures s'enliser dans la pierre morte des piles, négligent de faire vivre sous nos yeux la structure. La structure devient pure affaire de technique. Le gothique meurt, non de pléthore, mais d'indigence.

La décoration agit de même, dans l'art baroque, comme révélateur — légèrement déformant — de la structure. Elle matérialise les forces qui animent l'espace, comme la limaille de fer matérialise le champ magnétique. Plus elle est dense, et moins nous risquons de perdre conscience de cette organisation dynamique qui traduit la conception contemporaine des rapports entre l'homme et Dieu.

C'est autour du maître-autel que s'évertuent avant tout les peintres et les virtuoses du stuc. Dans une cathédrale gothique, le maître-autel est pratiquement à l'échelle du chœur. L'évêque et son chapitre semblent l'accaparer. Le baroque insère le maître-autel dans un arc de triomphe, l'enveloppe de grandiloquentes draperies. Le retable qui le surmonte ne s'arrête qu'aux voûtes. De nombreuses églises romanes ou gothiques se sont tant bien que mal, au XVIIe et au XVIIIe siècle, prêtées à cette mise en scène. Incurable goût de la surcharge et de la pompe, dit-on. Désir absurde de jeter un voile sur la « barbarie » des époques antérieures. Il s'agit en fait de bien autre chose. Il s'agit d'accorder les dimensions du maître-autel à celles de l'édifice tout entier, de le rendre capable d'en commander toute la structure. Après 1750, il retournera à son insignifiance traditionnelle. Le phénomène se produit parfois, de façon très démonstrative, dans des œuvres conçues,

telle Neresheim, par un maître baroque, et décorées, après sa mort, par de pâles sculpteurs néo-classiques. L' « orientation » s'affaiblit alors; calculé à l'origine pour créer seulement une équivoque, l'axe transversal l'emporte et l'espace se fige.

Les autels latéraux conduisent le regard vers le maître-autel comme, au théâtre, les portants vers la toile de fond. Chacun d'eux, d'ailleurs, n'est qu'une préfiguration. Les statues qui le chargent ont leurs homologues, dilatés, surnaturels, au chœur. Une progression psychologique souligne la progression optique. L'iconographie déjà passionnée, mais tout humaine encore, des chapelles, s'enfle peu à peu en épopée. Relativement peu nombreux aux premiers retables, les chérubins grouillent au retable majeur. Le flot angélique coule dans le sens de la nef, grossit, devient tourbillon. Un essaim affairé se suspend à la voûte ou à la coupole de l'abside, et tout ce qui bat des ailes, virevolte ou plane dans l'église ramène notre pensée vers lui.

Mais la statuaire est parfois plus explicite. Les gestes emphatiques, l'envol des vêtements, les objets symboliques brandis, actualisent çà et là, en un pointillé capricieux, les éléments d'une virtuelle armature. L'ange de la chaire de Dillingen indique de la main le sanctuaire; au maître-autel quatre saints dirigent vers l'Assomption centrale qui un crucifix, qui un lis, qui une palme. Il s'agissait de « baroquiser » après coup une plate construction jésuite du début du XVIIe siècle, et le sculpteur devait forcer les effets. Ailleurs il lui suffira de tourner un visage, de disposer un bras, ou deux mains jointes, selon un angle en apparence injustifiable, d'incliner discrètement la lance de saint Longin ou la houlette de saint Wendelin, de barrer d'un baudrier doré le torse blanc d'un guerrier bienheureux.

Nulle part avant le chœur le regard ne doit se poser. Les guirlandes, les cordons, les pampres lui offrent

d'irrésistibles lignes de fuite. Aucun motif, surtout, n'est pour lui *satisfaisant*. Le stuc facilitait, comme on sait, l'invention de figures bizarres, aux contours ondoyants, ramifiés, échevelés. Le baroque allemand multiplie ces cartouches chantournés, parfaitement dissymétriques, dont la grâce nous enchante d'abord et qui, en fin de compte, rebelles à toute définition géométrique, à toute tentative de stabilisation autour d'un axe, nous irritent et nous chassent vers d'autres formes non moins décevantes. Le gothique flamboyant avait, certes, utilisé à profusion les courbes et les contre-courbes dont le jeu rend ces motifs insaisissables. Mais elles garnissaient alors un secteur fermé, voûtin, fenêtre ou gable, et laissaient le spectateur fatigué peut-être, réprobateur éventuellement, mais heureux d'avoir circonscrit les ravages de l'incohérence. A Zwiefalten au contraire, ou à Birnau, leur systématique dérobade contribue à déterminer nos rapports avec l'espace tout entier. Séduit et rejeté sans cesse, tout au long de la nef, par les sournoises ondulations des stucs, l'œil n'a d'autre issue que de se perdre dans la masse tourmentée, mais équilibrée, du maître-autel.

L'orientation se combine volontiers avec un mouvement ascendant. Le rez-de-chaussée de Saint-Jean-Népomucène, à Munich, est fortement dévalué au profit des zones supérieures. La nef est étroite, le bas des murs gris et nu. Le balcon qui en fait complètement le tour, alourdi par de fausses tentures rouges, est lié à une très saillante corniche par les colonnes torses qui surplombent le chœur : il n'isole pas le premier étage, il fait corps avec lui et lui donne un poids énorme. Une vague menace d'écrasement pèse sur les fidèles. Or, tout en haut du chœur, à la base de la voûte, sourd une lumière mystérieuse. Elle descend obliquement et, nimbant au passage le Christ d'argent accroché au-dessus de l'autel, nous apporte au fond de notre vallée

de larmes un espoir. D'instinct, levant la tête, nous en remontons le cours : c'est autour d'une expressive diagonale que s'ébauche la structure rêvée conjointement par les deux frères Asam, l'architecte-peintre et l'architecte-sculpteur.

La signification de cette structure est évidente. Saint-Jean-Népomucène est une imploration inquiète. L'espace se définit tout naturellement ici en termes psychologiques. Un tyrannique « piano nobile » domine la chapelle de Versailles, et le rez-de-chaussée lui est sacrifié. Peut-être un historien trouvera-t-il dans cette disproportion l'origine de celle qui nous oppresse à Munich. Mais Mansart n'a créé que le *théâtre* d'une rencontre avec la Puissance, le *décor* d'un culte d'ailleurs sacrilège. L'église munichoise n'est pas un théâtre, elle est le *drame même*. Construit par notre regard, par notre imagination que stimule le délire orienté des formes, l'espace baroque a la couleur de notre espoir ou de notre anxiété. Il nous humilie, nous console, nous exalte. L'amateur d'architecture, lorsqu'il parcourt une région d'intense production baroque comme le Sud de la Bavière et du Wurtemberg, joue successivement devant Dieu cent rôles confiants ou nostalgiques, désinvoltes ou contrits. La ruée des rouges et des ors l'emporte à travers Furstenfeld et le jette, adorateur ébloui d'une divinité triomphante, contre le retable percé de hautes fenêtres ensoleillées. A Zwiefalten les voûtes un peu écrasées, les fresques feuille-morte, la courbe molle des tribunes lui inspirent une sorte de langueur que les allusions macabres ou diaboliques affleurant parmi les stucs transforment en troublante complaisance. Le rythme allègre d'Obermarchtal assure sa marche vers un Seigneur à l'omnipotence éclairée. Le charme rococo de Steinhausen n'étouffe pas toute aspiration surnaturelle; mais les fresques des voûtes, pleines de bons sauvages et d'eaux jaillissantes de Paradis Terrestre,

éveillent seulement une rêverie mélancolique, et non, comme la corniche à contre-jour de Saint-Jean-Népomucène, un pressant appel.

Cet art que l'on dit superficiel et ornemental a su suivre dans ses détours une inlassable casuistique, s'accorder aux nuances d'une psychologie chrétienne de plus en plus indulgente à nos ruses. On imagine quelles résonances il eût fournies au Romantisme. Déjà, tandis que certaines églises rose et vert tendre respirent encore la paix souriante des idylles, d'autres nous font pressentir l'ère des tristesses voluptueuses et injustifiées. Les plaintes de Werther, s'il avait vécu entre le Danube et les Alpes, y auraient trouvé leur première et leur plus subtile orchestration. L'acedia, le mal des cloîtres redécouvert par Sainte-Beuve, fleurit entre ces murs vagues, sous ces plafonds confondus avec l'infini... Un cataclysme, l'invasion des archéologues, ruinera toutes ces chances. La littérature poursuivra seule ses recherches, pendant que les formes se glacent sous l'œil des doctrinaires. De blanchâtres allégories remplacent les séraphins charnus. Les colonnades piétinent le rêve, inexorables, de leurs tonnes de pierre. Définir un espace, c'est le rendre stérile. Les assassins du baroque ont tué pour cent cinquante ans l'architecture, et c'est de nos jours seulement que l'espace, à peine contenu par le verre et le béton, vivra de nouveau à l'unisson de l'homme et du monde.

PIERRE CHARPENTRAT

L'ESCALIER BLEU

Les nœuds du cœur, les nœuds de l'âge et ceux des
[mots
tout noués sont encore à l'ancienne demeure
où j'ai vécu parmi les chambres familières
l'amour du monde avant sa chute dans le froid.
Un rayon adouci par la pente d'un arbre
brille peut-être encor sur les deux lits de cuivre
la grive, la perdrix, l'escalier de septembre
et l'enfant qui touchait la terre sans semelles.

L'escalier descendait vers la ferme et les granges
où tournaient les saisons, pailles hautes, royaumes
suivis de mort prochaine et de vents, sapinières
où l'hiver mâchonnait la rouille des aiguilles.
C'était un escalier tournant, de pierres bleues
toujours humide, avec sa voûte qui suintait
une rampe élimée, ses cals et ses jointures
où l'on sentait l'usure immense des années
le poids des hommes fatigués, le poids des pauvres.
Comme il était profond et sombre on avait peur

de commettre la faute et le désir secret
d'y tomber entraînant la plus belle servante.
Et l'on rêvait des cris, tendres cris des surprises
et du bruit des sabots qui glissent vers le mal.

Il fallait traverser au milieu des fumées
l'office où s'affrontaient le charron et les gardes
dont les guêtres sentaient la pulpe de l'automne.
Plus lente était la voix des hommes de charrue
qui mènent labourer les juments dans la plaine
et dans les chemins creux les belles braconnières
pénitentes qu'on voit le dimanche à la messe
sourdes et sans regards chanter aux bancs des filles.
Souvent les soirs de paye aux couleurs du genièvre
je me sentais saisi, seul et rasant les murs,
par cette opacité de la chose réelle
et je fuyais dans l'escalier. Par peur de l'ordre
qui m'enserrait partout de nœuds et de racines
qu'il fallait arracher pour être, ordre admirable
dans l'amour de Mérence et son tablier blanc.
Peur des puissants velus, hommes d'un coup [d'épaule
qui sortaient les chariots embourbés de l'ornière
et soulevaient, fichus dénoués, les faneuses
perdant leurs sabots peints, endormies sous les [meules.
Hommes pour être vous l'enfant a traversé
l'étendue de la peur et par l'escalier bleu
jusqu'aux cœurs où battait l'amour du temps naïf
il n'a jamais voulu, Orphée, que redescendre.

Tout le désir de l'ombre attirait l'escalier
d'un cœur lourd vers le bas, la naissance de l'herbe
et la joie qui montait des servantes moqueuses
portant les grands paniers de linge du soleil
avec des rires de genêts, des bras soudains,
la sybille riant obscure du corsage.

Toute vie emplissant de force les narines
s'amplifiait là dans la lumière sous-marine,
la joue contre la pierre on sentait sur les marches
le sel bleu de la mer et ses cris, ses bonheurs
quand le feu l'étreignait jadis, le feu sans hommes.
La pierre devenue la servante du riche
était dans l'escalier pauvre, domaine pauvre.
Pierre de l'homme originel, père confus
homme encore englouti dans la mer, homme d'algues
et de sel ingénu, vagabond mais le seul
à vivre encore au temps plus vaste des racines
les mouvements des grandes vagues immobiles.

Les pauvres du canton venaient depuis toujours
manger dans l'escalier. D'un blason de malheur
chacun tenait de droit sa marche habituelle
et pouvoir d'opiner dans l'antique sénat
dont les avis avaient du poids dans la contrée.
C'était un très vieux peuple aux surnoms animaux
dont l'esprit travaillé d'un invincible rire
descendait de plus loin que les eaux du baptême.
Ils taillaient des bâtons aux sculptures d'écorce

faits comme eux de bois vif et rusé dans l'attente
et cachaient, dans leurs sacs profonds, les vrais
les pipes, les sifflets qui sentent le taillis [trésors
ou les noix fraîches de l'automne avec du vent.
Par leurs chemins matois, par des malices d'herbes
on était entraîné aux patiences rebelles,
aux résistances des forêts, hautes souplesses
qui luttent sans effort, amoureuses du vent.
Quand ils partaient geignant et riant par saccades
j'aurais voulu les suivre et m'en aller sans nom,
sans chemin, sans raison, vers un pays perdu.
Après eux l'escalier n'était plus qu'une absence,
une angoisse des murs où mon frère du poing
frappait, petit taureau irritable des cornes.

Un homme de plus loin venait parfois, plus noir
et qui criait dans l'escalier, voulant du vin.
Les pauvres, si c'était leur jour, regardaient
[l'homme
dévorer en silence, eux reviendraient, lui pas.
C'était un étranger, un seigneur du voyage,
porteur sombre du mal qui brillait, candélabre
éteint mais toujours beau. On savait que le Christ,
et Mérence courbant vers lui sa taille tendre
pour son âme en danger l'aimaient plus que les
Dans quelle obscurité aux repas de famille [autres.
m'ont refoulé ces beaux préférés de Mérence,
son unique folie, disait-on, et sa croix.
Je me laissais glisser de ma chaise. Pourquoi
l'amour fut-il alors piétiné sous la table,

l'âme égarée par le mystère des paroles?
Le noir était si noir que ma clarté l'aimait
et je n'étais plus rien, rien qu'un enfant qui fuit,
qui va pleurer dans les greniers où l'on oublie.

Un jour le plus nocturne et le plus beau d'entre
sa bouteille brisée sur le seuil, récita [eux
trois fois en blasphémant : Je vous salue Marie.
Quand l'eau sainte des mots, troublée, retombe en
ces rires mutilés s'écrasent sur les pierres [larmes
mais l'homme saisissant Mérence dans ses bras
la baisa sur la bouche et partit. Sans défense

Mérence me restait, mais laquelle, tombée...
Scandale que ce jour fut un jour sans orage
né d'un beau temps d'avoine et d'arbres sans
Par l'amour enfantin, la forme déchirante [effroi.
de Mérence brisée, fut-elle douce image
fut-elle, aux profondeurs de l'âme, saccagée?
Quand mon cœur divisé, profanant son église
était déjà forcé et suivait son voleur.

HENRY BAUCHAU

LE JARDIN D'ÉDEN

Bientôt apparaîtraient sur les collines les chevaux et les chars de feu, les ronds de primevères brûleraient tout frais tout neufs avant d'être flétris, avant que leurs pétales jaunes soient tachés de graisse, car après les Guerres, après le théâtre brûlé, il y eut l'épisode du break. Les chars de foin, tremblants de majesté, rentrés dans la grange au prix d'un suprême effort, la burette de pétrole rangée dans la chambre carronnée, on était au dimanche, on va se payer une sortie, on l'a bien méritée, allons dîner en France, le break attendait devant la porte, les chevaux mangeaient à grand bruit les feuilles du fuchsia, eh ! Joseph qu'est-ce qui te prend ? tu as mis ton habit des dimanches ? tu crois peut-être que tu viens avec nous ? deux camarades de Joseph arrivaient tout pommadés. Ce n'est pas possible, quelqu'un va me faire signe, me faire monter, ils ne vont pas partir sans moi ? Joseph, tu changeras le bébé, mets un tablier de cuisine, donne-lui son biberon, j'ai tout préparé, le break partit avec fracas sur les pavés de la cour, ils vont revenir, ils vont revenir me chercher, ce n'est pas possible, ils vont tourner sous l'église. Mais il les entendit passer en chantant sous le grand mur. On lui disait toujours qu'il était maladroit, bon à rien. Mais grâce à la burette de pétrole, restée dans un coin de la chambre carronnée depuis les foins, le feu fut vraiment plus facile à allumer que celui du déjeuner, et

il s'enfuit en se retournant sans cesse et en trébuchant dans les ruisseaux.

— Où est-ce, mon Dieu ? cette odeur ! il brûle ! Mais aidez-moi, au nom du ciel. Rose ! Qu'est-ce qui flambe ?

Rose arriva en courant, son manteau de pluie sur sa chemise de nuit, Gontran la tâta comme à colin-maillard. Cinq ans que ça dure, ce colin-maillard et c'est toujours moi qui le suis. Où est-ce qu'il brûle ? dites-moi, bon sang. C'est le château ? les grands pans de murs que je retiens de toutes mes forces vont me tomber dessus, et on va soupçonner le pauvre aveugle d'avoir mis le feu pour toucher l'assurance, et Hermine juste avant sa mort qui l'avait augmentée tellement car elle avait reçu du Gutsbesitzer son frère sans pieds un salon en acajou massif !

— Mais non, Monsieur, ce n'est pas le château, c'est la ferme du cousin.

— Quel cousin ?

— Oh le mien.

— Oh alors, ce n'est pas un incendie très important.

— C'est chez le tuteur de Joseph. Tiens, le voilà, Joseph, qu'est-ce que tu fais là, les mains dans tes poches, à regarder brûler ?

— Mais quel Joseph ? le fils du pharmacien ?

— Mais Joseph, celui qui a perdu son père, celui qui avait apporté le tilleul, Monsieur se souvient ?

Jour éclatant ! Arlette encore une simple cousine, et la Reine dans ses voiles de deuil ! mon Dieu, mon Dieu, de qui était-elle en deuil ?

— Mais ça sent le pétrole ?

— C'est mes mains, j'ai dérouillé la faucheuse.

— Mais les foins sont finis ?

Ils étaient adossés au mur, et jusqu'à sa mort l'omoplate de Joseph garderait une tache blanche.

— Qui a mis le feu, Joseph ?

« Joseph ! reste avec moi. Où vas-tu ?

Le Roi de Trèfle tâtonnait, ses pieds se prirent dans un fil de fer barbelé, il tomba lourdement dans le ruisseau.

— Joseph ! aide-moi, je ne dirai rien.

— Dire quoi ? vous ne me voyez pas.

— Non, mais j'ai senti ta petite tête ronde et les taches de rousseur et tes oreilles en contrevents. Joseph où vas-tu ? ne pars pas, je ne dirai rien.

L'incendie répandait son odeur de café grillé, de balayures qui se consument depuis des années au bord du lac. Joseph fuyait dans la nuit, laissant derrière lui Papageno et Papagena et la vieille Rose, la vieille idole, les mains jointes sur le ventre pour se moquer de l'église, tu l'épouses ton baron ? bien sûr que je l'épouserai, et le break tout joyeux sous ses rideaux rouges, la vieille Rose coule un regard au cocher, est-ce qu'ils vont vraiment partir sans moi ? mais les voilà qui reviennent, il brûle chez Eugène, mais non, la maison pivote, sombre, épargnée, chez Ernest alors ? Mon Dieu ! c'est chez nous ! le cheval tourne dans le champ, la mère saute à terre, se fait une entorse, ils avaient invité le fils du pharmacien, bien peigné, bien astiqué, quoi Joseph tu as mis tes habits des dimanches pour arracher les mauvaises herbes et pour soigner le bébé ? le cheval tendait le cou vers le fuchsia. Ils purent tout juste détacher les bêtes, l'une d'elles planta sa corne dans le ventre du cousin. Joseph faisait jouer la boîte à musique de la salle d'attente, les Bernoises tressautaient en cadence, le cordonnier roulait des yeux féroces et battait son petit apprenti. Il faudrait une journée de jongleur pour expliquer avec des chants d'oiseaux, des bruits de torrent, les trois notes du car qui monte, le voyage de Joseph vers le lac aux anges. Un cerf-volant se balançait en l'air très loin, à la hauteur des chapelles où l'on porte les morts en passant pour qu'ils ne reviennent pas. Oh je vous en supplie ne la portez pas

dans cette chapelle, moi qui l'attends chaque nuit. Le cerf-volant, plus Joseph avançait, plus il reculait, en vain croyait-il trouver la corde, et le Chinois qui tenait la corde, mais enfin il arrivait dans le pays des anges, des volcans bleus, il n'est plus noir le sein de la terre, les morts qui tombent reposent dans l'azur. Toi avec ta pureté, tu nous emmerdes. Au bord du lac un énorme crapaud flûtait sur les roseaux, et la vieille idole posait une pomme de terre sur une autre en forme de cuisses. Et elles riaient ! Mais ici ! un sable vert, pas de vieux souliers, pas de mazout, ni ces êtres sans peau, sans cheveux, sans dents, qui peuplent la mer, l'eau n'a plus la couleur de l'eau, elle est transformée en air, le torrent qui tombe pourrait tuer un mouton, un bœuf, mais sur le rocher balayé par l'écume résiste une plante de rose des Alpes. Toi avec ta pureté ! le dernier être vivant c'est la piéride des glaciers, ses ailes d'anémone soufrée, la dernière plante un lichen orange sur un rocher. Mais si on me reprend je sais où on m'enverra : quand les enfants ont soif la nuit, ils n'ont que la cuvette des cabinets où aller boire. Quelqu'un montait la pente, est-ce que je vais sauter dans le torrent ? Il vit assez tôt que ce n'était pas un gendarme, mais un Chinois égaré, son cerf-volant plié dans un sac de peau, sa moustache longue et noire, son bonnet bleu. Il n'avait pas besoin d'avoir peur, on ne le cherchait pas malgré l'incendie, on avait vraiment bien le temps de s'occuper de lui. Sous des nuages blancs, aveuglants, d'un éclat insoutenable, entassés comme des rochers d'ouate à l'assaut d'un ciel presque noir, le pays voguait dans la ceinture de tempêtes du monde, une sorte d'immense bobine relia le lac au ciel surbaissé, un bateau égaré dans son aire disparut pour toujours, ils tenaient dans la ville les bras levés pour se protéger des tuiles et des cheminées. La tempête était née près de la mine d'or, elle avait déjà brûlé l'enfant coincée entre le feu et la

montagne en pain de sucre, le sourd-muet retenait de toutes ses forces une des mules aux quatre pieds entravés, elle lui échappa et lancée contre un sequoia se fractura le crâne, les autres volaient pareilles à des ptérodactyles, comment allons-nous l'appeler, celle-là, de tempête? et quel nom pour le raz-de-marée, pour l'avalanche, pour le cancer d'Hermine? l'incendie de la ferme du cousin, on y dira Oscar. Oscar dévorait les murs qui se teignaient en rouge sur le rideau de sapins, Oscar était puissamment aidé par la tempête qu'après avoir beaucoup hésité entre Agnès et Ernestine on baptisa Europe. Europe passait comme la grêle, ne pouvant pas plus regarder à droite ni à gauche qu'un boulet de canon faisant une tranchée dans les habits rouges, son flanc noya le sellier qui pêchait de son bateau, sa maison et son magasin donnaient sur le lac, un canot se balançait à l'anneau rouillé, dès que debout sur le seuil il sentait des airs il installait dans l'ombre de sa boutique un mannequin penché sur un sac de cuir et détachait son bateau vert. Europe arrivait à la fin de sa carrière, de son périple aérien jalonné de mules volantes, de léviathans qui paraissaient à la surface des eaux. Les coqs des églises prirent leur vol pour la première fois, et le cheval blanc de l'auberge qui laissa échapper ses papiers secrets, mais oui il avait eu des comparses, lui qui avait toujours nié et s'était laissé couper le poing plutôt que de les trahir. Europe croisa encore ces êtres de lumière qui descendent du soleil couchant, obliques comme les anges, et en rentrant chez elle, elle dévasta le cimetière. Sur le point le plus haut, jouissant d'une très belle vue, se trouvait le monument des Budiville, un ange écrivait d'une main armée d'un roseau leurs noms sur un livre de marbre, Europe déracina le socle, l'ange tomba et se cassa une côte, le cercueil d'Hermine, à moitié découvert, penchait, dernier bateau, sur les vagues de terre. Je te remercie bien Barbara, de t'occuper de ça, moi

avec mes pauvres yeux, surtout maintenant que tu as autre chose à faire... ah si ta pauvre mère était là qu'elle serait heureuse ! Tu vois, Hermine, tout a bien tourné après tout. Ces sorties de Barbara... elle n'avait pas si tort. Barbara fiancée ! ce n'était pas juste. Et fiancée avec le fils Blereville. Pas ruinés ceux-là, ni par l'autoroute ni par les banquiers, une mère économe et auvergnate, et le père ne faisait pas de frasques, au contraire, un petit homme tellement doux qui chassait, disait-il, mais pour observer les renards et les chevreuils. Trop beau pour être vrai. Barbara mit dans une corbeille les lettres de ses amants, hésita de les brûler dans sa cheminée, mais les papiers noirs auraient volé dans sa chambre, et sa robe étalée sur le lit, vingt mètres d'organza brodé. Elle fit monter Rose, qui entra et frappa ensuite, elle lui donna la corbeille, Rose les porta à la chambre à lessive et eut assez de feu pour un grand bain. Ils ne se chauffaient plus qu'au bois, achetaient quelques briquettes que Rose enveloppait le soir de papier journal.

Ah si ta pauvre mère était là ! tu seras ambassadrice ma fille. Et quel charmant garçon ! quelle politesse ! m'inviter avec vous à cette fête de village ! tout ce que je regrette, c'est de ne pas le voir. Pourquoi ne veux-tu pas me le décrire, Barbara ? Depuis le temps que je te le demande. Barbara ! mais où vas-tu, Barbara ?

Victor l'horloger, assis à une table poisseuse sous la vaste tente, heureusement que Gontran ne le voyait pas, son souvenir seul le mettait en colère, pourquoi lui et non pas moi ? lui avec ses innombrables maîtresses et moi pour une fois, une pauvre petite fois, et je n'ai même pas eu de plaisir. Ah quel terrible été pour Victor ! splendide et terrible été, ces jeunes filles en jupe gonflée découvrant les genoux, ces cloches carillonnantes à chaque coin de rue, ces seins qui sortaient

des corsages... il s'essuyait le front ah je suis bien content que ce soit fini. Terrible et splendide été.

La fanfare secouait ses instruments pleins de salive, papa va faire un discours, pauvre papa ! Ma famille est obligée de rester, depuis deux siècles nous n'avons pas manqué la fête du village.

Rose offrit de remplacer la maîtresse de maison, je commanderai des sandwiches ou autres, elle avait déjà acheté un fonds de mercerie, c'étaient leurs dernières semaines aux Possessions. Quelle chance, ce petit magasin de la rue du Lac au lieu de cette grande baraque mal chauffée, tu l'épouses, ton baron? Bref, comme elle disait là-bas sur son vaisseau, regardant en souriant les autres mères assises sur des transats et ramenant sa pèlerine de laine, bref, on fit un brillant mariage au château, toute la parenté de ma bru est à l'étranger oui de grands domaines dans les marches de Pologne, c'est pourquoi elle est seule aujourd'hui, la pauvre petite.

Mais où est Valérie? on ne disparaît pas ainsi quand on n'a pas de bateau à fond de verre. Honoré reposait sur le sable, à côté de poissons très colorés qui ressemblaient de façon ridicule à son ancien maître de français.

— C'est pourquoi elle a ce type étrange, ces yeux allongés, cette vigoureuse chevelure. Une bonne acquisition pour nous qui sommes des fins de race... Et son père ! Hélas, un accident de chasse, l'imprudence d'un ami. Mais si distingué, n'est-ce pas? la distinction même. Mais si, mais si, vous avez beau le nier, des fins de race, voilà ce que nous sommes. Attention, mon mari va porter un toast, le toast à la mariée. Le pauvre homme !

Il se levait tout tremblant, mal d'aplomb sur ses jambes en X, une grosse larme coulait de son œil bleu.

— A la beauté ! dit-il très bas, et il se rassit.

— Mon père est tout à fait amoureux de vous, pauvre papa !

Tous les dimanches à onze heures, après l'église, il arrivait chez sa belle-fille, il cueillait les plus beaux fruits de son jardin, les apportait dans sa petite valise de médecin, tachée, héritée de son aïeul, il s'asseyait en face d'elle devant le feu de bois. L'hiver était venu, pour la première fois de sa vie Barbara avait chaud et pouvait porter dans la maison un pull-over sans manches. Seulement je suis une traînée... bientôt je ne pourrai plus les supporter, les yeux bleus si honnêtes de mon beau-père, ces belles pommes qu'il sort de sa petite valise de médecin de campagne, tous les dimanches depuis six mois il s'assied en face de moi, il joue avec le petit plateau ancien de ses vieilles mains ridées. On devinait encore sous les taches d'encre le lac rouge et sombre, la longue maison coloniale, c'était là, c'était là qu'allait aborder le vaisseau des mères. Et moi je prendrai Danaé un soir, je me laisserai glisser dans l'eau comme l'oncle... son nom? mais oui, Gaston, le fiancé de tante Valérie. Valérie avait disparu. Quand au gyrovague il revenait régulièrement, il montait l'avenue, sa longue robe blanche jaunie par les lavages, et les suites du strict régime végétarien. Quoi? un cousin de notre chère Barbara? mais qu'il vienne, qu'il entre dans son nouveau foyer, venez, restaurez-vous, quel chic, ma chère, cette longue robe blanche, quand il pleut un manteau de soie noire, il ne mange que du Bircher muesli et des poires avocats, que c'est amusant d'avoir une bru d'un autre monde.

Et je ne suis qu'une traînée. Je ne peux plus voir ces yeux bleus pleins de larmes heureuses, mais comment ferai-je pour me jeter dans l'eau froide, c'est la première fois de ma vie que j'ai chaud à la salle de bains, au W.-C. Quelle honte, de rester en vie parce qu'on a chaud au derrière, quand on a vécu sur l'île de roseaux :

« Vous ne savez pas... il faut être purs, comme les sources du Toleure, comme l'eau du lac aux Anges. » Joseph, il avait disparu, était-ce dans l'incendie ou dans la tempête ? mais pas du tout, il avait la moitié du monde habité sous les yeux, il marchait vers une fin, en bas dans la plaine un village se rallume à un autre village, les vignes sont recommencées, le tilleul et le banc vert, ici un village est, enfin, le dernier, les chalets s'enfoncent toujours plus dans le sol, leur bois est fauve et velouté. Des arches. Des violons. Au-delà de la patte de lion du glacier, le lac aux Anges. S'il s'appelle ainsi, ce n'est pas que les anges campent sur ses bords, c'est que les vieux aigles y plongent pour rajeunir, que la vouivre s'y baigne après avoir posé sur la rive son collier de diamants, et que seuls les anges connaissent son emplacement exact. Déjà les nuages au lieu de rouler dans le ciel traînaient sur la terre, la foudre frappait la neige et l'eau des torrents remontait en écumant, sans obstacles et sans vent, elle se précipitait furieuse par-dessus un rocher qui livrait passage à six jets réguliers, elle formait des étangs turquoise qui frémissaient à peine, une cascade tombait directement du ciel et de l'air, deux immenses roues d'écume tournaient dans le torrent depuis des siècles. La terre n'avait plus ni herbes ni fleurs, l'air aucun oiseau. Joseph s'avançait vers la patte de lion que le glacier pose sur le sol, promontoire, île dans le brouillard, étendue de sel, dernier asile. Pauvre Joseph !

Ne lave pas seul ton visage,
Lave tes péchés aussi.

Quelle honte ! Ce soir sans faute, elle détacherait Danaé. Mais elle s'assit brusquement : quelque chose d'étrange avait soudain bougé dans son ventre, les frêles pattes d'une araignée qui sortait de son sommeil et

s'éveillait dans sa toile embrumée un joyeux matin d'avril. Se noyer, quand un ange au grand visage de papier mâché vient s'asseoir sur votre divan et vous tend une palme d'or? Mais ce père coupable... Ma chère, figurez-vous, c'est une de leurs fidèles servantes qui l'a recueilli, ah, ces gens savaient s'attacher leurs serviteurs, il n'est pas si mal installé en somme, quoique mon Jacques, éperdument amoureux, c'est de son âge, ça se tassera, insiste pour qu'il vienne habiter chez eux. Décris-le moi, Barbara, voilà une année que je te le demande, est-ce que je mourrai sans savoir la forme de son nez? Barbara, écoute-moi, où vas-tu, Barbara? C'est toi qui reviens? Les bras étendus il se heurtait aux cartons et aux écheveaux de laine. Eh bien, patron, vous êtes bien installé dans votre boutique?

— Toi, Cyprien?

— C'est là que vous vivez, cousin, après vos vastes et solennelles Possessions?

— Laisse-moi, Cyprien.

— Seulement le petit Cyprien a quelque chose à vous dévoiler, qui pourrait changer la face des choses. Je l'ai gardé pour moi, pour m'amuser, pendant des années. Mais vraiment vous trouver dans cette arrière-boutique avec vos manches de lustrine et votre tablier de jardinier... Vous avez congé un moment? je viens de la rencontrer au marché avec sa croupe ondulante. Est-ce qu'on ne dit pas que les sauriens ayant le cerveau trop petit, il est relayé par un renflement lombaire? Tout à fait ça. Mais qu'est-ce que vous diriez, cousin, si je vous prouvais que vous avez droit au fameux héritage? Tu vois, Hermine, je viens de mettre la main sur mon lacet de soulier. Je le cherchais depuis ce matin, tu vois, Hermine. Mais vous m'écoutez, patron?

« Seulement mon secret, il vaut son pesant d'or. La vie est dure, patron, vous ne vous en rendez pas compte, vous qui vivez comme un coq en pâte. J'ai beau occuper

deux pièces dans le château de mes pères, mes rentes diminuent. Et vous connaissez Germaine : elle me fait des misères. Ne pas mettre mon pot à lait sur la porte, aller vider moi-même mes balayures au bord du lac, et vous savez l'histoire de la bibliothèque et de l'escalier tournant. Germaine, elle parle déjà de ne plus laisser mon bateau dans le petit port. Et à propos de bateau... J'étais autrefois tous les soirs sur le lac, vous voyez ce que ça veut dire, mon cousin?

« Quelques centaines de francs me remettraient à flot. Chaque année, bien sûr. Voilà. Je vous dévoile mon secret et sur l'héritage vous me donnez disons douze cents francs chaque année. C'est modeste. Et je ne vous demande pas de me confirmer par écrit. Vous avez vos défauts, mais vous êtes un Budiville, ventre-saint-gris. Hop, en avant la fanfare, mon petit frivole au bout de ma canne. Eh bien?

— Imbécile !

— Mais cousin...

— Imbécile ! raté !

« Qu'est-ce que tu cherches à m'apprendre? qu'Honoré n'est pas le fils de ce pauvre Gaston? qu'est-ce que ça fait? Il est né dans les liens du mariage, ça suffit. Amplement.

— Les liens du mariage ! laissez-moi rire !

— Eh bien non, je ne te laisserai pas rire, c'est une grande chose le mariage... Ma pauvre Hermine ! Qu'en sais-tu toi, du mariage, tu as laissé mourir ta pauvre femme, et tu as vu partir ta fille qu'on a recueillie ailleurs, elle portait une corbeille de domestique sur une canne avec la femme du jardinier, et toi debout qui faisais des signes sur le seuil du château. Raté ! imbécile ! éternel plaisantin !

— Bien, bien. D'accord. Admettons. Vous hériterez tout de même dans sept, dix ans, j'ai bon pied, bon œil, dans sept ans...

— Imbécile ! c'est fini, l'héritage. Nous ne sommes pas héritiers. Il a tout laissé à l'Œuvre des Petits Pêcheurs Japonais.

— Ils auront grandi, dans dix ans.

— Mais qu'est-ce que je viens de te dire ? cette histoire de dix ans, de trente ans, ça ne tient pas debout, je ne sais pas qui l'a inventée. Nous ne sommes pas héritiers, c'est tout.

« As-tu compris enfin ?

— Bon. Bon, ce que j'en disais... Mais tu n'es pas tellement à plaindre. Ta fille est dans de hautes plumes, un coq en pâte, comme toi. Sa belle-mère, son beau-père, son mari... et voilà qu'elle attend un héritier.

— Eh bien écoute, Cyprien. Tu vois, je suis là, dans la nuit, j'étends les bras, je touche ces cartons de boutons. Mais j'ai de l'argent de poche. Rends-moi un service, Barbara ne veut pas me décrire son... son mari. Je ne peux pas pourtant lui passer mes mains sur la figure, ou quoi ? Dis-moi comment il est ? Je te paierai, Cyprien.

— Oh moi, tu sais, je ne suis pas très fort pour les descriptions...

« Mais pourquoi ne vas-tu pas habiter avec eux ? La douairière me disait encore hier... Tu serais très bien accueilli.

— Eh bien, sais-tu, tu ne comprendras sûrement pas : elle m'aime. Vieux comme je suis. C'est... amusant. La voilà...

— Qu'est-ce qu'il veut, Monsieur Cyprien ?

Il attrapa son petit frivole.

— Monsieur Budiville, disait-elle tout essoufflée, tu me passes le centimètre ?

Le chat jaune bâillait et d'une patte nonchalante cherchait à griffer le fond du pantalon par le trou du tabouret. Un cadre pendu au mur de l'arrière-boutique montrait la Rose, la Rosette, photographiée debout, tout habillée, le chapeau sur la tête, dans une énorme

coquille d'œuf très bien imitée. Souvenir de Pâques. Pour l'enfant, il naquit en septembre. Les petits chats d'automne, on ne les garde pas, mais c'était un petit homme, et Barbara contemplait son fils, les poings serrés sur son visage ridé, ses cheveux rouges qui pendaient dans le cou, ses maigres cuisses de poulet, son air sévère. Il ne sait pas plus rire qu'un oiseau, qu'un poney, qu'un canard, il n'a que la pureté amère des larmes. Prenez garde, tout risque de recommencer, Barbara vit aux premiers jours du monde ! Invitée, comme toutes les jeunes mères, à passer quelque temps dans le jardin d'Eden, elle partit après le premier repas, à l'heure où l'aube rend transparentes et roses les oreilles des hiboux endormis. Le raisin était mûr au paradis, on apercevait sur un échalas une pèlerine de laine noire. Le petit ange qui tenait la porte avait des taches de rousseur, une grande bouche, et des oreilles en contrevents. Mais notre Valérie, où est-elle ?

CATHERINE COLOMB

LAMARTINE ET LE SENTIMENT DE L'ESPACE

II

Lamartine, poète de l'espace pur ; ou, plus exactement encore, poète dont les mots, les vers, les strophes, les poèmes semblent moins se succéder que se continuer indéfiniment les uns dans les autres, comme ces parties indifférenciées, sans substance et toujours similaires, qui toutes ensemble forment l'espace pur.

Mais est-ce dire par là que Lamartine est le poète de l'espace *vide?*

Il semblerait bien que oui. Toute cette poésie, en effet, n'a-t-elle pas pour but d'effacer l'univers, afin de faire apparaître l'espace? Par suite, n'est-ce pas la poésie d'un espace privé d'univers, privé de choses, d'un espace hanté, comme celui des poèmes de Mallarmé, par la disparition du vivace et du bel aujourd'hui? Espace sans vie, semblable à celui des banquises ou des étendues sidérales? — Est-ce bien cela cependant? A la différence des étendues mallarméennes, l'on sent bien que, malgré leur dénudation, les étendues chantées par Lamartine ne sont nullement glacées et rendues inhabitables. Au contraire, un souffle tiède les parcourt. Un climat tempéré les favorise, et, plus même qu'un climat, une atmosphère, ténue, il est vrai, mais assez dense pour que des êtres ailés puissent y respirer et voler. Loin d'être un vacuum, l'espace lamartinien semble être occupé par une matière quintessenciée, uniformément répandue, et qui pourrait bien être le résidu de la volatilisation du réel. Par un processus imaginatif dont la chimie est loin d'être claire, il apparaît que le monde en s'évanouissant est devenu proprement divin. Comme les solides deviennent liquides pour arriver ensuite à

l'état gazeux, ainsi la matière en se dématérialisant devient âme, pour pousser ensuite son raffinement substantiel jusqu'à un état similaire et peut-être identique à celui de la divinité. Ceci, bien entendu, ne se présente pas comme une définition du système de croyances formulé par Lamartine, à supposer qu'il y en ait un. Le fameux panthéisme du poète, dénoncé par ses critiques, n'est qu'une assez gauche idée, proposée *a posteriori* par l'auteur de la *Chute d'un Ange*, pour expliquer un phénomène, pour lui indubitable et peut-être plus exaltant que n'importe quel autre, et qui est *la diffusion universelle de l'esprit dans l'espace.* L'espace lamartinien n'est qu'initialement et imparfaitement le lieu des choses matérielles et concrètes. Il est ensuite, définitivement, substantiellement, naturellement, grâce au processus de la dématérialisation de la matière, le lieu où se répand et qu'anime à l'infini la vie divine de l'esprit.

Ce n'est pas autrement, je ne dis pas que *raisonne*, mais qu'*imagine*, un des représentants les plus fidèles du rêve lamartinien, le Socrate des *Méditations* :

Peut-être qu'en effet, dans l'immense étendue,
Dans tout ce qui se meut *une âme est répandue ;*
Que ces astres brillants sur nos têtes semés
Sont des soleils vivants et des feux animés;
Que l'Océan, frappant sa rive épouvantée,
Avec ses flots grondants roule une âme irritée;
Que notre air embaumé volant dans un air pur
Est un esprit flottant sur des ailes d'azur ;
Que le jour est un œil qui répand la lumière,
La nuit, une beauté qui voile sa paupière;
Et qu'enfin dans le ciel, sur la terre, en tout lieu,
Tout est intelligent, tout vit, tout est un dieu [1].

1. La mort de Socrate, *Méditations*, pp. 335-336.

Animisme, panpsychisme, il est aisé de donner un nom au système d'idées qu'expriment — d'ailleurs avec un mérite inégal — ces vers, d'autre part très représentatifs du génie lamartinien. Mais si on les compare à d'autres vers qui traduisent le même animisme, comme par exemple à ceux des poètes de la Renaissance, — Du Bellay, Belleau, Du Bartas, surtout Ronsard, — on perçoit la différence. L'animisme de Ronsard est avant tout un principe vivificateur, une énergie quasi animale qui travaille à l'intérieur des pierres, des arbres, des hommes, pour les faire exister et se réaliser. Le monde est le résultat de son efficace, le témoignage vivant de sa vertu. Jamais Ronsard ni ses amis n'auraient osé, même en pensée, détacher une telle puissance animatrice de la chair terrestre ou cosmique qu'elle animait. — Mais prenez Lamartine. Des astres brillants, déjà si peu matériels en leur perfection aérienne et lointaine, la pensée glisse à l'Océan, à l'air embaumé, à la lumière. Il semble que l'âme se répand d'autant plus aisément que son logis est plus spirituel; jusqu'au moment où elle trouve son lieu parfait, loin de tous corps, sinon célestes, dans l'espace.

Si l'espace lamartinien s'anime, c'est donc d'une vie réservée de préférence aux esprits ou à l'esprit. L'espace est le lieu idéal des existences désincarnées. Ce n'est pas sans raison que l'imagination de Lamartine s'est tournée vers l'angélologie. A part les âmes des défunts, dont il fait d'ailleurs un fréquent usage, et à part, bien entendu, Dieu lui-même, âme des âmes, roi des anges, immanent à l'espace, il n'y a chez lui que les oiseaux et les anges pour animer l'espace, et même les oiseaux lamartiniens, soumis, comme tout le reste, au processus de dématérialisation, ressemblent plutôt à des anges qu'à des oiseaux en chair et en os. Aussi l'espace lamartinien est-il plein d'anges; et l'on peut même dire que, pour le mieux peupler, tout le monde s'y angélise. Le titre

fameux, *la Chute d'un Ange*, est le retournement d'un processus familier dans l'univers lamartinien : le mouvement par lequel l'être tombé retrouve des ailes, redevient ange, et réparant ainsi l'effet de sa chute, remonte dans son ancienne patrie spatiale.

Mais puisque l'espace apparaît maintenant comme le lieu naturel des esprits libérés, il n'y a plus de raison pour que le poète reste sur la terre et regarde *de loin* l'espace. Si la poésie de Lamartine est en premier lieu une poésie de l'essor des choses, de la fuite des formes, d'une ascension de tous les objets de contemplation, elle devient en second lieu une poésie de la montée même du poète, rejoignant pour ainsi dire tout ce par quoi il s'est fait précéder. Peut-être n'y a-t-il rien de plus émouvant dans cette poésie que le moment qui se situe entre la levée des images et l'ascension plus tardive de l'être qui s'était contenté d'abord de les voir se lever. Moment de pause et de silence, moment où l'être, comprenant enfin qu'il a échangé le monde des choses contre un monde déserté par les choses, se met à aimer ce beau désert aérien que les choses en s'écartant lui ont révélé : « *Viens, l'amoureux silence occupe au loin l'espace...* » L'invitation de l'espace a pour Lamartine l'accent de la voix des sirènes. Dans son univers, les anges sont comme les sirènes du ciel : sirènes qui chuchotent à l'oreille non la promesse de voluptés sous-marines, mais les plaisirs des âmes sans corps, les plaisirs de l'espace :

Élevez-vous, voix de mon âme,
Avec l'aurore, avec la nuit !
Élancez-vous comme la flamme,
Répandez-vous comme le bruit [1] !

1. Invocation, *Harmonies*, p. 40.

Au fond, les plaisirs de l'espace pour Lamartine ne sont pas différents de ceux que goûtent aujourd'hui les amateurs de ski. L'altitude, la virginité des lieux et de la matière, l'exquise abolition du corps consommée par la facilité avec laquelle il se déplace, comme s'il flottait dans la pure étendue : dans un certain sens, certes, les skieurs sont des âmes ou des anges. Ne pouvant glisser sur les champs de neige, Lamartine a fait ce qui, imaginativement, se rapproche le plus de cet exercice, il s'est transporté dans l'au-delà. Il n'y a pas de rêve plus souvent repris, plus intensément vécu par Lamartine, que le rêve de celui qui se croit défunt et débarrassé de son corps:

J'aime dans ce silence à me laisser bercer,
A ne me sentir plus ni vivre ni penser,
A croire que l'esprit qu'en vain le corps rappelle,
A quitté sans retour l'enveloppe mortelle
Et nage pour jamais dans les rayons du ciel [1]...

Ainsi lorsque notre âme, à sa source envolée,
Quitte enfin pour toujours la terrestre vallée,
Chaque coup de son aile en l'élevant aux cieux,
Élargit l'horizon qui s'étend sous ses yeux [2]...

Sur les rayons du soir, sur les ailes du vent,
Elle s'élève à Dieu comme un parfum vivant [3]...

Voilà donc enfin l'âme du poète planant dans l'espace. — Mais qu'est-ce que planer dans l'espace ? Pour Baudelaire, par exemple, c'est continuer de vibrer. Voler, nager, rouler, tous ces termes lui servent à exprimer une sorte de *Cogito* de la dilatation par les sens. Comme une corde tendue qui prolonge, en les amplifiant, ses

1. *Jocelyn*, p. 84.
2. La Solitude, *Nouvelles Méditations*, p. 84.
3. La Prière, *Méditations*, p. 215.

ondes sonores, Baudelaire sent la sensation qui enfle, qui se propage, qui remplit l'espace environnant; et, du même coup, il sent que cette sensation le soulève et l'emporte, que sur la crête de sa vague il suit le même chemin et participe au même gonflement. L'envahissement de l'espace est donc ici entièrement déterminé par l'intensité de la sensation. Plus la sensation est vive, plus l'espace vécu s'élargit. — Or il ne saurait en être de même chez Lamartine. La poésie de celui-ci a pour principe, on le sait, l'amortissement, le pâlissement, c'est-à-dire non pas un *crescendo*, mais un *diminuendo*, et même finalement l'épuisement de la sensation. Aussi, chez Lamartine, l'expansion de l'esprit ne dépend-elle pas de quelque chose de positif, mais, au contraire, d'une négation ou d'une abnégation. C'est, en effet, comme on l'a vu, en se dépouillant de ses formes, en s'allégeant du poids de la matière, que cette poésie réussit à s'élever et à se dilater. Son expansion dépend d'une *délestation*. Qui fait place nette se donne du champ. L'espace est une plaine s'ouvrant aux ébats de l'esprit. *Je plane en liberté dans les champs du possible* [1], s'écrie Lamartine. Si les champs du possible sont bien plus spacieux que ceux du réel, c'est que précisément ils sont débarrassés de toute réalité. Ils sont pure vacance. Rien en eux ne s'oppose à la progression infinie de l'esprit :

Il monte, et l'horizon grandit à chaque instant,
Il monte, et devant lui l'immensité s'étend
Comme sous le regard d'une nouvelle aurore;
Un monde à chaque pas sous ses yeux semble éclore,
Jusqu'au sommet suprême où son œil enchanté
S'empare de l'espace et plane en liberté [2].

1. Dieu, *Méditations*, p. 278.
2. La Solitude, *Nouvelles Méditations*, p. 84.

Ailleurs Lamartine dit :

S'étend dans tout l'espace et vit dans tous les
[temps [1].

En somme, comme dans l'hypothèse de Newton sur l'irradiation de la lumière, le mouvement d'agrandissement dont il s'agit ici, ne procède pas par translation dans le plein, mais par diffusion dans un milieu éthéré. L'âme s'y épanche d'elle-même. S'agrandir est pour elle chose aussi naturelle que pour l'eau de se répandre. Donnez-lui l'immensité, et elle devient l'immensité :

Il me semblait, mon Dieu, que mon âme oppressée
Devant l'immensité, s'agrandissait en moi... [2]

Déjà, déjà je nage en des flots de lumière;
L'espace devant moi s'agrandit... [3]

L'espace s'agrandit, et je m'agrandis dans l'espace. Espace externe? espace intérieur? Qui saurait le dire! S'agit-il du *sensorium* de Dieu, de l'habitat des âmes élues, ou encore de cette sorte d'étendue, qui est la profondeur de la durée et où se retrouvent simultanément tous les souvenirs? Peut-être de ces trois espèces d'espace à la fois. En ce cas, ils forment un medium ininterrompu, où la pensée s'étend librement à la manière de cercles :

« Quant à nous, nous ne nous étonnons pas de cette puissance de répercussion du son de l'âme humaine à travers toutes les âmes et tous les âges; il y a dans le cœur du héros, du poète ou du saint, des élans de

1. L'Humanité, *Harmonies*, p. 160.
2. Hymne du soir, *Harmonies*, p. 87.
3. Le Chrétien mourant, *Méditations*, p. 277.

force qui brisent le sépulcre, le firmament, le temps, et *qui vont, comme les cercles excentriques du caillou jeté dans la mer*, mourir seulement sur les dernières plages du lit de l'Océan. Le cœur de l'homme, quand il est ému par l'idée de Dieu, *porte ses émotions aussi loin que l'Océan porte les ondulations de ses rives* [1]. »

Le lac, le beau lac idéal de Lamartine et d'Elvire, est donc devenu un océan, le long de l'immense surface duquel, en cercles, se développe l'émotion humaine. Elle se développe en tendant vers une périphérie lointaine, qui s'appelle Dieu.

III

Ainsi Lamartine retrouve ou conserve quelque chose du grand symbole théologique du Cercle infini. Pour lui aussi, Dieu est

Le cercle sans limite en qui tout est inscrit [2].

On peut même dire que cette illimitation convient particulièrement à la conception que le poète se fait de la divinité. Rien qui soit plus naturel, en effet, à la pensée effusive de Lamartine qu'un Dieu périphérique; rien qui lui soit plus naturel aussi que de concevoir cette périphérie sous la forme la moins déterminée possible. En un mot, Lamartine interprète la définition de Dieu, Dieu est une circonférence infinie, de la façon suivante : Dieu a des contours indéfinis, Dieu est un être infiniment vague. Plus encore : pour Lamartine, Dieu est ce qui est à l'extrémité d'une pensée qui en se dilatant se dilue, de sorte que Dieu est peut-être cette dilution finale de la pensée ou la disparition de celle-ci lorsqu'elle

1. *Cours familier de littérature*, t. VI, p. 199.
2. *La Chute d'un Ange*, p. 224.

a épuisé sa puissance d'expansion. Or, en cet endroit extrême, où l'élan premier « s'en vient mourir sur les dernières plages », en cet endroit le plus périphérique de tous, que reste-t-il ? Il reste une pensée qui s'évanouit dans le sentiment même de sa faiblesse, et un objet de désir qui se recule encore, qui se retire hors du cercle, qui se révèle insaisissable. En fin de compte, comme chez combien d'autres poètes, il y a chez Lamartine l'expérience d'un dépassement et d'un délaissement. C'est que, si grande que soit chez lui la puissance d'expansion de l'esprit, elle est toujours surpassée par la puissance d'évasion de l'objet qu'il convoite. Lamartine est celui qui s'en va à la poursuite de ce dont il rêve, sachant déjà dès le départ et quelle que soit la longueur de la course, qu'il est battu d'avance et, comme on dit, *laissé au poteau :*

Que ne puis-je, porté sur le char de l'Aurore,
Vague objet de mes vœux, m'élancer jusqu'à toi [1] !

S'agit-il ici seulement d'Elvire, ou encore d'un objet plus haut, avec qui, à force de fuir et de s'élever dans sa fuite, elle finit par se confondre ? Quoi qu'il en soit, il y a, chez Lamartine, non pas simplement une fuite des choses, une fuite des êtres, mais encore une fuite de Dieu. Et il ne saurait en être autrement. Puisque toute cette poésie dépend d'un mouvement engendré par le retrait de l'être, et non par sa présence, et comme d'autre part il n'est possible d'assigner à ce retrait aucune limite, il en résulte que la poésie de Lamartine ne peut être que la poésie d'un retrait infini, non pas seulement d'un retrait *en* Dieu, mais d'un retrait *de* Dieu. Poésie de l'immanence divine, a-t-on prétendu. Rien de plus vrai, mais immanence coulante, fuyante,

1. L'Isolement, *Méditations*, p. 117.

comme d'une eau qui fuit entre les doigts. Certes, il n'est pas faux de dire que Dieu est partout présent dans l'univers lamartinien, mais il y est présent comme les monts qui s'y dressent, mais qui, en même temps, s'y fondent et s'y perdent. Dieu est immanent, mais son immanence ne cesse de s'évanouir dans la transcendance.

Il est vrai que, fatigué d'imaginer ce Dieu éternellement périphérique, Lamartine a tenté de concevoir un Dieu-centre. Écartons, dit-il, l'idée d'un Dieu entièrement dilué dans l'infinité de sa création :

Non ce second chaos qu'un panthéiste adore
Où dans l'immensité Dieu même s'évapore.

D'éléments confondus pêle-mêle brutal
Où le bien n'est plus bien, où le mal n'est plus mal;
Mais ce tout, *centre-Dieu de l'âme universelle,*
Subsistant dans son œuvre et subsistant sans elle[1].

Apparition fort rare chez le poète du mot *centre.* Car tout le mouvement de cette poésie s'accomplissant sous la forme d'un retrait continu vers une circonférence toujours fuyante, c'est à peine si on a le droit de le considérer comme un mouvement émané d'un centre. Plutôt faut-il le comprendre sous l'aspect d'un mouvement radicalement excentrique, d'un mouvement qui ne tend nullement à établir un va-et-vient cohérent entre le centre et la périphérie, mais qui *oublie* le centre, qui se diffuse sans trêve vers un Dieu singulièrement décentré. Mais voici qu'ici et en plusieurs autres passages, Lamartine rejette ce cosmos anarchique qui est le sien, comme il rejette aussi l'orientation vers un Dieu périphérique, qui était celle de sa poésie. Voici que,

1. Le Désert, *Voyage en Orient*, t. II, p. 573.

comme Dante, il renverse la perspective, et transforme l'excentricité de sa démarche essentielle en une concentricité imprévue.

Déjà, dans les *Méditations*, il se demande si le « rayon divin » de l'âme doit se raviver en une série de réincarnations sur la terre,

> Ou si, changeant sept fois de destins et de sphère,
> Et montant d'astre en astre à son *centre divin*,
> D'un *but qui fuit toujours* il *s'approche sans fin* [1].

Historiquement c'est la question qui divisait alors Pierre Leroux et Jean Reynaud. Mais ce qui nous importe, c'est que, de ces deux hypothèses, manifestement c'est la seconde que Lamartine préfère et qu'il développera d'ailleurs tout au long dans son grand poème épique inachevé. Dans l'Avertissement de la *Chute d'un Ange* il s'écriera : « Je crois que la seule œuvre de l'humanité comme être collectif et comme être individuel, c'est de graviter vers Dieu en *s'en rapprochant* toujours davantage. »

Point de doute, la poésie de Lamartine prétend en ces endroits devenir le contraire de ce qu'elle est. Elle est une poésie de l'amortissement, du pâlissement, bref de l'*éloignement*. Or la voici qui veut devenir maintenant une poésie du *rapprochement*. Mais dans les vers qui viennent d'être cités, une expression nous révèle que Lamartine est incapable d'échanger franchement la vaporisation contre la centralisation. Si l'âme se rapproche du centre, dit-il, c'est par un mouvement sans fin en direction d'« un but qui fuit toujours ». Le centre divin se comporte donc comme la périphérie divine. Ce n'est pas à Dante mais à Pascal qu'il faut songer ici. Périphérie et centre fuient d'une fuite éternelle. Et en

1. Philosophie, *Méditations*, p. 237.

fuyant, ils font ce que font tous les objets de pensée dans l'univers lamartinien : ils passent de la présence à l'absence.

Absence qui apparaît maintenant comme l'aboutissement de tout le mouvement poétique. Absence des choses, absence du monde, absence de la parole, absence de Dieu. Et, venant parachever cette série d'absences, absence de celui même qui s'était mis à la poursuite des absents ; car, à la limite, perdant tour à tour chacun des objets grâce auxquels il gardait encore lui-même quelque consistance, c'est le poète qui se dissout en sa propre absence :

. . . .

Mon reste d'âme *s'évapore*
En accents *perdus* dans les airs [1]...

Plus je sonde l'abîme, hélas ! plus *je m'y perds* [2] *!*

Telle est, à rigoureusement parler, l'expérience finale de Lamartine. Après la perte de tous les objets vient la perte du sujet. L'évaporation de l'âme, en effet, est la conséquence de l'évaporation des choses. Il devient impossible de maintenir quelque distinction que ce soit entre le moi et le non-moi, comme entre le monde et l'outre-monde. Rien n'est plus séparé de rien. Tout étant fondu en tout, tout est à la fois plein et vide. Il y a une fuite générale de l'être, et, dans un vague mouvement de flux et de reflux, une absence non moins totale de formes.

Dans un sens, il y a là une réussite extraordinaire. Jamais la poésie ne s'est aussi complètement soustraite à l'esprit cartésien, qui fait du clair et du distinct non seulement un principe de vérité, mais un principe de

1. L'Enthousiasme, *Méditations*, p. 181.
2. L'Homme, *Méditations*, p. 123.

beauté. « La poésie, dit magnifiquement Lamartine, s'est dépouillée de plus en plus de sa forme artificielle; *elle n'a presque plus de forme qu'elle-même* [1]. »

Avec Lamartine on arrive donc à cette chose nouvelle, déconcertante, peut-être contradictoire, une poésie sans presque plus de formes externes, *une poésie*, par conséquent, *de l'informe.*

Mais une poésie qui s'enfonce dans l'informe devient rapidement inexprimable.

A force de diluer son chant, Lamartine ne peut plus rien chanter, ne peut plus chanter :

Mon âme cherche en vain des mots pour se répandre [2]...
Toute parole expire en efforts impuissants [3].

L'impuissance de Lamartine n'est pas si différente qu'il semble à première vue de la stérilité de Mallarmé. Leur tourment est le même. La poésie de l'informe devient une sorte d'épanchement volubile, non moins futile et sans substance que la contemplation muette de la page blanche. Et Lamartine prolongera plus longtemps même que Mallarmé son ataraxie poétique, rompue de loin en loin par cette ressuscitation temporaire des formes qu'on appelle le souvenir.

GEORGES POULET

1. *Méditations*, Préface de 1834, p. 67.
2. *Jocelyn*, p. 127.
3. Dieu, *Méditations*, p. 278.

SACRIFICE

ACTE II

6

A l'extérieur, il fait jour. Mécénigo est enveloppé dans un grand manteau; il paraît assoupi sur un fauteuil. A côté de lui, posé sur la table, un paquet volumineux est caché par une étoffe.

On frappe violemment à la porte. Mécénigo sursaute, et sans se lever crie :

— Entre, Francesco.

Entre Ludovico Bracciaforte, capitaine des vaisseaux de Mécénigo.

Mécénigo (se lève brusquement). — Vous n'avez pas mis à la voile !... Quelle heure est-il ?... Grimaldi n'est pas venu !...

Ludovico. — Nous n'avons pas pu sortir du port. Il est sept heures.

Mécénigo. — Qu'y a-t-il ? Vous n'avez pas fini de charger ?...

Ludovico. — Un officier du palais ducal nous a interdit de sortir du port !

Mécénigo. — Un officier... ? Lequel ?... Qui a donné cet ordre... ? Pourquoi ?...

Ludovico. — Il a dit : Le palais ducal. Il paraît qu'un sorcier se cache à bord de vos navires ; et que pour vous être agréable, le palais ducal les a consignés avant de vous prévenir.

Mécénigo. — Sont-ils montés à bord ?

Ludovico. — Non. Ils m'ont simplement ordonné de ne pas partir. Ils m'ont dit que j'étais responsable, que si nous essayions de sortir du port, les galères tireraient, et que je serais complice du sorcier.

Mécénigo. — Crois-tu à ce sorcier?

Ludovico. — Je ne sais pas, Seigneur.

Mécénigo. — Tu as surveillé le chargement, tu connais les équipages. Tu sais qu'il n'y a que de bons marins à bord.

Ludovico. — Je le sais, Seigneur, mais toute la ville parle d'un sorcier qui est votre ami.

Mécénigo. — Et tu les crois!

Ludovico. — Non... mais tout le monde le dit.

Mécénigo. — Tu vas donc monter sur le *Centaure*. Il partira le premier. La *Santa Maria* et le *Jupiter* te suivront. Les frégates ne tireront pas.

Ludovico. — Je ne peux pas, Seigneur! Je suis ressable!

Mécénigo. — Je sais qu'ils ne tireront pas, et je répondrai pour toi devant le Doge.

Ludovico. — Le Doge et vous et les Seigneurs du Conseil, c'est pareil. Mais moi, je suis le petit poisson; celui qu'on accroche à la ligne pour en attraper un plus gros, et qui de toutes les façons est certain d'être mangé. Je ne peux pas me mêler de ça, Seigneur; je suis responsable; il me l'a dit.

Mécénigo. — J'ai engagé un capitaine pour qu'il m'obéisse! Sinon...

Ludovico. — Je suis un bon navigateur, Seigneur, et il y a beaucoup de vaisseaux à Venise.

Mécénigo. — Si je signe un ordre de départ, c'est moi que l'on poursuivra!

Ludovico. — Avec un ordre de départ... peut-être... Il faudrait qu'il y ait la date et l'heure.

Mécénigo. — Tu vas partir. Je vais écrire cet ordre.

Il s'installe à la table.

Ludovico. — Tout de même... je suis responsable...

Mécénigo (écrit). — Je donne l'ordre à Ludovico...

Ludovico (l'interrompt). — Attendez !... Si c'est un sorcier, il est peut-être monté à bord sans que je le voie !

Mécénigo. — Tu crois aux sorciers ?

Ludovico. — Non.

Mécénigo (continue à écrire). — A Ludovico Bracciaforte, capitaine navigateur de mes trois navires, le *Centaure*, la *Santa Maria* et le *Jupiter*, de mettre à la voile, ce jour...

Ludovico. — Seigneur, vous devriez avancer d'une heure. L'officier est venu à l'aube ; si vous mettez « huit heures », on ne pourra pas se tromper...

Mécénigo. — A huit heures... sous peine d'être saisi par moi, Giovanni Mécénigo, et emprisonné.

Ludovico. — Vous n'auriez pas le droit, Seigneur.

Mécénigo. — Crois-tu ? *(Il écrit encore, puis.)* Voilà...

Il tend le papier.

Ludovico met les mains derrière son dos.

Ludovico. — Non, Seigneur... Je crois qu'il ne faut pas... Je suis responsable...

Mécénigo. — Tu oublies qui je suis !

Ludovico. — Il y a un sorcier chez vous, Seigneur. Il n'est peut-être pas à bord de vos bateaux, mais il est dans votre maison... C'est sûr. Et il invoque le Diable !

Mécénigo. — J'ai invité un savant. Je n'ai pas de compte à te rendre.

Ludovico. — C'est vous qui avez raison, Seigneur. Je voudrais vous obéir. Mais je ne peux pas... Je ne peux pas... Ils croient tous que ce Bruno est un sorcier ! Ils savent que le Conseil est contre vous. Si je sors du port avec vos bateaux, je suis condamné.

Mécénigo. — Vous pensez toujours à la place du grand Conseil ; on sait toujours sur le port quelle va être sa politique ! Et l'on se trompe toujours ! Vos cerveaux ne sont pas capables de l'imaginer !

Ludovico. — Oui, Seigneur... mais on dit que vous serez obligé de chasser ce Bruno et qu'il devra quitter la ville.

Mécénigo. — Tais-toi !

Ludovico. — Je m'en vais, Seigneur, je vais faire fouiller les navires...

Mécénigo. — Attends... *(Il arrache la toile qui recouvrait une pyramide de petits lingots d'or, semblables à celui qu'il a donné à Dei Grimaldi.)* Regarde... Chacun de ces lingots a plus de valeur que la solde d'un capitaine, n'est-ce pas? Si tu sors du port, je t'en donne six maintenant, et six lorsque tu reviendras d'Alexandrie.

Ludovico. — Je peux les regarder?

Mécénigo. — Tiens. *(Il lui en tend un.)*

Ludovico (le soupèse). — Si je réussis à passer, on me mettra en prison quand je reviendrai d'Alexandrie.

Mécénigo. — On aura oublié cette histoire; il n'y aura que les fous du port pour penser encore à ces superstitions.

Ludovico. — Oui... mais le Bruno aura été chassé... et je serai emprisonné...

Mécénigo (prend un lingot sur la table). — Ils pèsent six livres chacun. Six fois six, trente-six. Trente-six livres d'or lorsque tu pars, trente-six livres d'or à ton retour.

Ludovico (réfléchit). — Vous me donnez dix lingots; je passe la limite des môles; je mène vos cargaisons à Alexandrie; je reste en Égypte, et un capitaine égyptien ramène vos navires.

Mécénigo. — Sept lingots...

Ludovico. — Neuf, Seigneur...

Entre Bruno, par la porte du fond.

Mécénigo (à Ludovico). — Voilà ton sorcier.

Ludovico se signe.

Mécénigo (à Bruno). — Vous n'avez pas dormi... moi non plus... *(Il montre Ludovico.)* Ludovico Bracciaforte; c'est le capitaine de trois de mes navires. Ils partent vers Alexandrie dans une heure.

Bruno. — Dois-je partir avec lui?

Ludovico. — Non, Seigneur !

Bruno (à Ludovico). — Vous vous êtes signé lorsque je suis entré...

Ludovico. — Ce n'est pas moi, Seigneur, ce sont les gens du port...

Bruno. — Que disent-ils ?

Ludovico. — Que vous êtes un sorcier, le plus puissant sorcier d'Europe. Que vous célébrez des messes noires. Que vous avez appris votre science en Hongrie, et que vous avez été brûlé trois fois en Espagne. La première fois, on a jeté vos cendres dans une rivière, la seconde on les a semées sur une sierra, la troisième on les a lancées dans un gouffre marin. Et chaque fois, l'eau douce, l'argile et l'eau salée ont tourbillonné, grandi, et poussé en une nouvelle silhouette et vous êtes ressorti, vif et animé de la rivière, de la lande et du gouffre. Moi je n'y crois pas, mais les autres le disent...

Bruno. — Vous vous êtes signé, cependant.

Ludovico. — Je pense qu'il y a neuf chances sur dix pour que vous soyez un homme comme moi. J'ai fait le signe de croix à cause de cette dixième chance... par prudence, quoi ! Mais je n'y crois pas.

Bruno. — Vous pensez que je suis un homme comme vous. Pourquoi donc votre ville s'ébroue-t-elle ? Suis-je un si mauvais cavalier ? Suis-je si lourd et si maladroit ?

Ludovico. — Je ne vous imaginais pas comme ça. Je pensais que vous aviez une barbe à deux pointes et des petits yeux bien enfoncés comme deux clous.

Bruno. — Peut-être Venise me laisserait-elle en paix, si elle me voyait.

Mécénigo. — Le Cardinal ne vous laissera jamais en paix. Pour lui, vous êtes aussi précieux qu'une ambassade. On lui a promis celle de Paris.

Ludovico se signe.

Bruno (à Ludovico). — Je ne suis pas un sorcier, et cependant, je vaux une ambassade. C'est très simple.

Vous connaissez ces trous de rochers au pied des falaises, dans lesquels l'eau tourbillonne comme une soupe. Vous avez vu ces cercles de plus en plus larges, un peu moirés, un peu luisants, mouvants comme un petit enfer. Savez-vous ce qu'il arrive si l'on creuse les bords de l'entonnoir, ou si l'on jette un bloc de pierre assez gros pour en changer les dimensions ?

Ludovico. — Le tourbillon s'arrête. Nous le faisions à Campo Grosso, quand j'avais quinze ans.

Bruno. — Eh bien, le Saint-Siège a peur des pierres que je lance sur son tourbillon. L'Église avait créé le monde. Elle avait imaginé un ciel aux étoiles sages ; un ciel bien ordonné, glissant autour de notre terre. Et dans ce creux de rocher, elle a fait tourner ses fidèles, elle a lancé les hommes en cercles sages et bien ordonnés. L'Europe catholique glisse, rapide, précise, obéissante, autour de Rome. Que pensez-vous qu'il arrivera si l'on fait éclater les bords de la vasque, si je dis trop fort, votre ciel n'existe pas, vos étoiles sont de nouveaux soleils après lesquels vous pourriez sauter jusqu'à l'infini, rien ne tourne autour de votre terre, sinon Lune la Folle. Vous imaginez, les hommes qui croyaient frapper du poing contre une voûte dure et qui ne cognent que le vide ? Les hommes qui sentent ce nouvel univers sur leurs têtes, et sous leurs semelles, cette terre lancée au hasard parmi d'autres hasards ? Vous imaginez Rome, dans ce jeu de roulette ? Ils connaissent le danger, les papes, tous les papes. Ils ont peur de disparaître ; ils ont peur, si le gouffre éclate, que le tourbillon catholique ne s'arrête. Voilà pourquoi je vaux une ambassade, et bien plus encore. Les calvinistes, les anglicans ont eu peur, eux aussi, pour leur propre tourbillon, pour l'univers qu'ils ont creusé ! Comprenez-vous ? Je vaux des ambassades et des villes.

Mécénigo commence à placer des lingots dans l'étoffe qui les recouvrait.

Ludovico. — Vous n'êtes pas un sorcier. Vous pensez mieux que nous. Et pourquoi parlez-vous des étoiles, puisque vous ne pouvez pas les toucher? Cela ne vous rapporte rien!

Bruno. — Avez-vous vu un capitaine découvrir une île nouvelle et ne le dire à personne?

Ludovico. — Vous n'êtes pas un sorcier. Vous êtes intelligent.

Mécénigo. — Tu diras cela sur le port. Il faut partir. Il y a huit lingots; pourras-tu les soulever?

Ludovico prend la pièce d'étoffe par les quatre coins et charge le paquet sur une épaule.

Ludovico (en riant). — Ce sont les quarante-huit livres les plus légères que j'aie jamais portées!

Mécénigo. — Va directement aux bateaux. Je vais te faire escorter.

Ludovico et Mécénigo vont sortir.

Ludovico (se retourne). — Voyez comme est le monde, Seigneur : s'ils disent que vous êtes un sorcier, je ne pourrai pas vous défendre. Il n'est pas bon pour un simple citoyen de prendre parti, aujourd'hui.

Ils sortent. Bruno reste seul.

7

Bruno est seul en scène. On entend deux coups de canon, puis un troisième. Mécénigo entre à gauche, en courant.

Mécénigo. — Ils tirent!... c'est sur mes bateaux qu'ils tirent... *(Il va à la fenêtre.)* Ils ont tiré sur mes bateaux! *(Entre à droite Marina.)* Venez avec moi; on voit l'extrémité des mâts de la terrasse.

Ils sortent tous les trois à droite.

Entre à gauche Dei Grimaldi. Il regarde autour de lui, aperçoit les lingots d'or restés sur la table, s'en approche, en soupèse un, puis s'appuie sur le tas.

Mécénigo rentre à droite.

Mécénigo. — On tire sur mes bateaux ! C'est cela que vous avez décidé cette nuit ! C'est pour cela que tu n'es pas venu. Je t'avais payé cependant !

Dei Grimaldi. — C'est un incident regrettable. Ton navigateur a désobéi aux ordres...

Mécénigo. — Il a obéi à « mes » ordres ! J'attaquerai le Conseil. Il y a encore des juges à Venise ! Je leur prouverai que certains seigneurs de la ville prennent des mesures de tyrans !

Dei Grimaldi. — Le Conseil des Dix est aussi la cour de justice suprême.

Mécénigo. — Nous avons une constitution infâme. On a remplacé un dictateur par dix rois absolus ! Vous appelez ça une République !

Entrent à droite, Bruno et Marina.

Dei Grimaldi se signe très rapidement, en tournant le dos aux arrivants.

Marina (fort). — Bonjour, Francesco Dei Grimaldi !

Dei Grimaldi se retourne vers elle, mais ignore totalement Bruno et vient s'incliner sans mot dire devant la jeune femme.

Marina. — Voici le seigneur Bruno, qui est notre invité. C'est un savant, et un philosophe... Seigneur, m'entendez-vous ?

Mécénigo (hésite, puis se tourne vers Bruno). — Je crois que mes amis se trompent, Monsieur, ou que vous les avez trompés. Si vous étiez un savant, vous seriez honoré et le Doge vous aurait reçu.

Bruno (lentement). — Que suis-je donc ?

Dei Grimaldi. — On dit que vous êtes un sorcier, et je le pense aussi.

Bruno paraît vouloir le frapper.

Mécénigo (lui crie). — Ne voyez-vous pas que nous voulons être seuls ? Laissez-nous !

Bruno se détend ; s'incline profondément et sort.

Dei Grimaldi. — Voilà !

Marina. — C'est moi qui vous ai présenté Giordano Bruno. Vous prendrez des leçons de politesse avant de revenir ici et que je vous parle encore !

Dei Grimaldi. — Je suis chez mon ami Mécénigo, Madame, comme vous; pas au même titre, peut-être; mais comme vous !

Marina (crie). — Giovanni !

Mécénigo paraît surtout préoccupé par ce qui se passe à l'extérieur. Il ne réagit pas. Marina attend quelques secondes et sort.

Mécénigo. — Pourquoi n'es-tu pas venu après le conseil ?

Dei Grimaldi. — Neuf de ses membres sont contre toi.

Mécénigo. — Vous avez donné l'ordre de tirer sur mes bateaux !

Dei Grimaldi. — Oui ! Et tes paysans ne travailleront pas aujourd'hui, sur tes terres.

Mécénigo. — Vous êtes fous ! C'est vous-mêmes qui vous perdrez !... Je suis patricien... Je suis libre... Je ferai savoir cela dans Venise !

Dei Grimaldi. — Le bruit se répand déjà que tu es possédé, qu'il t'a endormi, que c'est lui qui parle par ta bouche...

Mécénigo. — Je ne vous cèderai pas... je ne vous cèderai pas... je ne vous cèderai pas...

Dei Grimaldi. — Tu distribues beaucoup d'or depuis quelques jours... et tu protèges Bruno que l'on dit alchimiste. N'aurait-il pas le secret ? Ne fabriquerait-il pas ces lingots ?

Mécénigo. — Il ne fabrique rien !

Dei Grimaldi. — Seul un fou dépense autant d'or par amitié !

Mécénigo. — Il ne fabrique rien ! Il écrit, il lit, il dessine des planètes.

Dei Grimaldi. — Alors tu es fou... alors tu es possédé. On ne se ruine pas pour un poète !

Mécénigo. — Ce n'est pas un poète... Je ne sais pas ce qu'il est.

Dei Grimaldi. — Un poète, un philosophe... c'est pareil ! Ces gens-là sont agréables lorsque l'on a bien mangé, ou que l'on veut se reposer des calculs du commerce; mais ils ne servent à rien. On ne se bat pas pour eux. C'est une loi. On ne se bat pas pour eux. Tu ne connais pas le monde ? Il y a deux actes importants : manger et forniquer. Pour manger mieux et forniquer avec des femmes plus belles, il faut de l'or. Nous griffons, nous frappons, nous mordons dans le monde pour avoir de l'or, pour forniquer et pour manger. Les hommes comme ton Bruno, les rêveurs, ne sont utiles qu'à mettre des guirlandes autour de la table et des peintures au ciel de lit. Nous pouvons nous passer d'eux, et des guirlandes et des peintures, mais pas du lit, ni de la table !

Mécénigo. — Tu ne l'as pas entendu parler.

Dei Grimaldi. — Ces gens-là sont beaux parleurs et en général ils nous méprisent. Ils se prétendent supérieurs parce qu'ils rêvent à ce que nous n'atteindrons jamais. Debout sur la pointe des pieds, les doigts tendus vers la lune, ils se croient plus sages que nous, qui gardons les semelles au sol et la main dans la poche. *(Il touche un lingot.)* Combien pèse-t-il ?

Mécénigo. — Six livres... Je ne peux rien lui reprocher.

Dei Grimaldi. — Les avais-tu avant que ton sorcier n'arrive ? Es-tu sûr qu'il ne les a pas tirés du plomb ?

Mécénigo. — Lequel de nous deux est fou ?

Dei Grimaldi (met une main sur la pile de lingots). — Puis-je te dire ce qu'a décidé le grand conseil ?

Mécénigo. — Dis-le moi... et emporte-les.

Dei Grimaldi. — Tu ne seras jamais contraint. Nous ne t'ordonnerons rien, car tu es un patricien. Mais chacune de tes cargaisons sera vérifiée; le départ de tes bateaux sera retardé; les prêtres conseilleront aux paysans de ne plus bêcher la terre d'un damné; certains

personnages raconteront sur les places et sur les quais que le seigneur Mécénigo est ensorcelé ; qu'il vit entre une courtisane et un sorcier et que ceux-ci le gouvernent. Le peuple verra ton fils habiter mon palais ; comme il l'a vu toute la nuit en prière devant San Géronimo.

Mécénigo. — Carlo est chez toi ?

Dei Grimaldi. — Il ne reviendra pas ici tant que ton sorcier y sera. Il veut vivre selon la loi catholique ; il a demandé à voir un prêtre. Il dit aussi qu'il est le véritable Mécénigo, qu'il sauvera votre nom... *(Geste violent de Mécénigo.)* C'est un jeune homme, tu oublieras cela... Mais certains seigneurs hésitent et se demandent lequel de vous deux sera le plus puissant, lequel il convient d'aider.

Mécénigo. — Le plus puissant est celui qui ne cède pas... et on rit de l'autre.

Dei Grimaldi. — Mais c'est du fou que l'on rit déjà ! Du fou que les femmes et le magicien gouvernent ! S'il s'agissait d'un criminel, peut-être te mépriserait-on un peu de l'abandonner. Mais Bruno est un sorcier. Tout le peuple le sent dans ta maison comme une douleur dangereuse ! Débarrasse-les. Ils t'admireront !

Mécénigo. — Il plaît à Marina.

Dei Grimaldi. — C'est une femme ! Crois-tu que l'honneur d'un patricien nous soit indifférent et que nous puissions te conseiller une action simplement médiocre ? Ce ne serait pas de la bonne politique.

Mécénigo. — Vous avez tiré sur mes bateaux.

Dei Grimaldi. A côté... l'ordre était de tirer à côté.

Mécénigo. — Laisseriez-vous partir ces bateaux, si Bruno était à bord ?

Dei Grimaldi. — Nous te l'avons déjà fait comprendre.

Mécénigo (brusquement). — Mes bateaux partiront dans l'après-midi. Bruno sera à bord du *Centaure*.

Dei Grimaldi. — Puis-je aller le dire au cardinal ?

Mécénigo (fait signe que oui). — ... Dis aussi à Carlo de rentrer au Palais.

Dei Grimaldi. — Je suis heureux de t'avoir aidé, Giovanni. *(Il prend un lingot et l'enroule dans son manteau.)* Tu feras porter le reste chez moi.

Il sort.

Mécénigo reste seul. Il marche un moment au hasard dans la salle ; puis brusquement, il monte vers la porte de Bruno, l'ouvre et appelle :

— Seigneur Bruno, voulez-vous venir ?

Il attend. Bruno entre.

Bruno. — Je dois partir.

Mécénigo. — Qui vous l'a dit ?

Bruno. — Vous m'avez appelé avec la même phrase que votre fils.

Mécénigo. — Non, vous ne devez pas partir... vous ne devez pas partir ! Vous prenez-vous pour un martyr ? Personne ne m'obligera à vous congédier ; vous le savez ; mais vous promenez votre peur et vos airs accablés ; vous tendez toujours le cou, comme un serf qui se roule par terre et qui hurle à la mort avant qu'on ne le touche ! Je n'aime pas votre attitude, seigneur Bruno. Vous avez réussi avec Mme Quérini ; vous ne réussirez pas avec moi ; vous ne m'inspirez pas de pitié. Je n'aime pas les hommes qui tendent les paumes ouvertes, qui ne savent pas fermer les poings. Je commence à vous comprendre. Vous imaginez avoir des regards profonds, et qu'ils nous impressionnent ? Vous imaginez pouvoir diriger cette maison en fascinant les femmes et les jeunes gens ; et lorsque vous m'apercevez, vous penchez la tête sur l'épaule et vous me dites « Dois-je partir » ? Cela ne prend pas, seigneur Bruno. S'il me plaît de vous congédier, je le ferai sans remords. Ni vos regards, ni vos silences, ni votre réputation ne m'en imposent ! Je suis libre ! J'ai vu d'autres enchanteurs. Je connais votre fausse franchise, votre fausse humilité ! Elles ne vous autorisent pas à irriter mes invités, ni à dédaigner leur salut. Le seigneur Dei Grimaldi est puissant. Quelle

importance avez-vous, comparé à mon ami? Vous ne pensez qu'à attraper la lune alors qu'il commande à Venise. Et vous m'avez brouillé avec lui ; vous avez fait du tort à ma maison parce que sa figure ne vous plaisait pas...

Il s'arrête. Bruno l'a regardé calmement, sans réagir.

Mécénigo (brusquement). — Le *Centaure* met à la voile cet après-midi, vers Alexandrie. Vous partirez à son bord ; et pour que vous n'ayez pas à vous plaindre de moi, je vous donnerai de l'or.

La scène s'éteint totalement. La coupure entre ce tableau et le suivant doit être très marquée, très franche.

8

Entrent à gauche le Cardinal, Dei Grimaldi et Carlo.

Dei Grimaldi. — Lorsque vous avez un adversaire têtu, laissez-le croire à sa victoire pendant toute une nuit. Donnez-lui assez d'espoir et faites-le veiller jusqu'à ce que ses bougies soient à trois pouces du chandelier. Puis le matin, cueillez-le dans le fauteuil où il vient de s'assoupir ; dites-lui qu'il a perdu la bataille et que l'on commence à partager son argenterie. Il cèdera. Il a cédé.

Carlo. — Il fallait qu'il comprît. Il abandonnait tout ce qui nous attache à notre ville, à nos terres. On aurait dit qu'il ne savait plus quelle est notre mission ; qu'il ignorait que nous sommes nobles parmi les nobles et que notre place est définie et fixée depuis le commencement de Venise.

Le Cardinal. — Ses bateaux partent dans deux heures, n'est-ce pas?

Dei Grimaldi. — Nous leur ouvrirons tout grand le port ! Et vogue Giordano Bruno !...

Entre Mécénigo, à droite.

Le Cardinal. — Voici deux semaines que je n'étais pas venu dans votre palais. J'y entre aujourd'hui avec plus de plaisir que la première fois.

Mécénigo. — Votre plaisir m'a coûté bien cher...

Le Cardinal. — Mais votre fils est revenu. C'est un bon fils. Je vous demande de ne le considérer que comme un bon fils.

Dei Grimaldi. — Il te ressemble ! Tu aurais fait de même à son âge. Nous attrapons des passions ridicules en vieillissant. Eux, ils voient tout de suite où est le bien, où est le mal, et ils le disent.

Carlo (à son père). — Je vous demande pardon.

Le Cardinal (se tourne vers Mécénigo). — Et vous, Seigneur ?

Mécénigo. — Tu avais raison. J'ai peu de choses à te pardonner.

Dei Grimaldi. — C'est beau une scène de réconciliation ! Ne donnerais-tu pas tous les Bruno du monde pour jouir de celle-ci ? Ils s'embrassent, les bras sur les épaules de l'autre, la joue un peu mouillée, le nez reniflant ! Regardez-vous ! Vous êtes de la même race, et l'autre est un bâtard !

Le Cardinal. — Votre Bruno part dans deux heures ?

Mécénigo. — Je le ferai escorter jusqu'au port.

Le Cardinal. — J'ai reçu des documents de Rome. C'est un homme dangereux ; plus familier des démons que je ne le croyais.

Mécénigo. — C'est un intrigant. Il me fait penser à un intendant que j'avais, et qui voulait me dicter les ordres que je donnais.

Le Cardinal. — Avez-vous remarqué des pratiques, des gestes, qui prouvent qu'il s'agit d'un hérésiarque ?

Mécénigo. — Non. C'est un intrigant et un mendiant.

Le Cardinal. — Voilà la preuve de son habileté. Il cache si bien ses incantations, que personne, hormis quelques membres de l'Église, n'a pu les surprendre. Je dois donc vous prévenir. On dit qu'il a célébré des messes noires, ici.

Mécénigo. — Qu'est-ce qu'une messe noire?

Le Cardinal. — C'est une parodie de notre Saint Office, exécutée avec les Saints Instruments, volés à un prêtre. C'est le blasphème le plus gravement condamné et puni par le Saint Tribunal.

Mécénigo. — Vous les avez crus?... Toi, Carlo, tu les as crus... *(Carlo est pensif.)* ... Carlo, je parle!...

Carlo. — Je pense qu'il les a peut-être célébrées. Je pense que Bruno est une pieuvre de volcan, qu'il doit être détruit; non pas chassé; détruit, comme un busard!

Le Cardinal. — Moi, je ne l'ai pas cru, Seigneur. Il faut remplir une autre condition, pour exécuter cette mascarade démoniaque. La Sainte Table doit être remplacée par le ventre nu d'une femme. Et il n'y a dans votre palais que des gens honorables.

Mécénigo. — Personne... personne ne doit médire de ma maison... je suis catholique... il faut qu'on le sache... Il faut qu'on le dise!... *(A Carlo.)* As-tu rencontré tes amis?... *(Carlo préoccupé, ne répond pas.)* ... Carlo!...

Carlo (distraitement). — Je n'ai vu que des prêtres depuis hier.

Mécénigo. — On n'a jamais reproché cela à Bruno, avant qu'il ne vienne à Venise. Il ne faut pas que l'on en parle en ville.

Le Cardinal (à Dei Grimaldi et Carlo). — Voulez-vous me laisser parler au seigneur Mécénigo? Il y a déjà beaucoup de mal...

Carlo et Dei Grimaldi sortent.

Le Cardinal. — Bruno est-il encore dans votre maison?

Mécénigo. — Oui. *(Il montre la porte du fond.)* Mais je ne l'ai pas revu.

Le Cardinal. — Cette porte conduit à sa chambre?

Mécénigo. — Oui. Il y a aussi un cabinet de travail.

Le Cardinal. — Y a-t-il une clef?

Mécénigo. — Elle est dans la serrure.

Il va s'en assurer.

Le Cardinal. — Voulez-vous fermer cette porte? Je ne veux pas le rencontrer.

Mécénigo donne un tour de clef.

Le Cardinal. — Gardez cette clef sur vous. C'est un sorcier... *(Mécénigo la garde à la main.)* ... Vous désirez être élu au Conseil des Dix, n'est-ce pas?

Mécénigo. — Je serai élu dans deux ans.

Le Cardinal. — Ce sont les autres patriciens qui élisent les Dix?

Mécénigo. — Oui.

Le Cardinal. — Il doit y avoir bien des coups et bien des enlacements.

Mécénigo. — Il faut plaire aux banquiers, aux commerçants et même au petit peuple.

Le Cardinal. — Il doit y avoir, autour de chaque patricien, tout un petit remous affairé de pêcheurs, d'artisans, de marchands qu'il est bien utile d'écouter. Votre monde politique n'est guère confortable. Il faut plaire au-dessus de soi, et plaire au-dessous. C'est ce que vous appelez nager entre deux eaux, je crois.

Mécénigo. — Vous avez aussi appris cette gymnastique, Monseigneur.

Le Cardinal. — Mais vous allez jouer pour Nous. *(Il le montre.)* Jeter les dés et compter les points... dans ce cas-là, on aime bien que les dés soient pipés... *(Il laisse un silence.)* Ils le seront en effet; mais contre vous.

Mécénigo (violent). — Bruno part. Je ne pense pas que vous restiez deux ans encore à Venise pour diriger les élections!

Le Cardinal. — Mais le peuple restera! Les artisans, les marchands, les banquiers resteront! Et ils savent que l'on a célébré des messes noires dans votre maison.

Mécénigo. — Vous mentez! Vous êtes cardinal et vous mentez! Qu'ai-je fait au Saint-Siège, que vous a-t-on promis, pour me traquer ainsi? Je ne savais pas

ce qu'est une messe noire, et c'est vous, Cardinal, envoyé du Pape, qui m'avez fait la leçon; c'est vous et votre armée de regards hypocrites et de mains croisées sur l'estomac, qui racontez cela dans Venise.

Le Cardinal. — Vous me décevez, seigneur Mécénigo. Ne savez-vous pas qu'il y a plusieurs vérités? Pour ces sorcelleries, par exemple. Il y a une première vérité : Bruno n'a pas célébré de messes noires dans votre maison. C'est votre vérité, c'est la mienne, c'est celle de votre fils; ce n'est déjà plus celle du seigneur Dei Grimaldi. La vérité du seigneur Dei Grimaldi, sera celle du plus grand nombre. Et quelle sera la vérité du plus grand nombre? Quelle est-elle? Bruno a célébré des messes noires dans votre maison !

Mécénigo. — Non !

Le Cardinal. — Pour eux, ces messes existent. Ils croient en elles. Si vous êtes un bon politique, vous devez donc y croire, vous aussi.

Mécénigo. — Que voulez-vous?

Le Cardinal. — Vous prévenir. Vous ne serez pas élu au Conseil. Les patriciens n'oseront pas voter pour vous. Ils savent trop, pour vous avoir vu, que la réputation d'hérétique et de démoniaque s'attrape comme le choléra.

Mécénigo. — Que voulez-vous? Je vous ai cédé. Je l'ai chassé. Aidez-moi, à présent !

Le Cardinal. — Il faut un geste, un geste public, qui plaise au peuple.

Mécénigo. — Et vous êtes venu m'indiquer ce geste.

Le Cardinal. — Donnez-moi cette clef.

Mécénigo. — Cette clef?...

Le Cardinal. — C'est celle qui cerne la liberté de Bruno.

Mécénigo. — Vous voulez que je vous livre Bruno?

Le Cardinal. — N'est-ce pas le seul moyen d'expliquer

votre invitation? Vous êtes un bon catholique et vous aimez la justice. On vous a parlé de Bruno; on vous a dit son intelligence et qu'il courait comme un damné à travers l'Europe. Vous avez décidé de l'inviter. S'il était injustement persécuté, vous le défendriez; si c'était un magicien, vous le livreriez à l'Inquisition. Bruno est un magicien; livrez-le; vous serez élu.

Mécénigo. — C'est donc en échange de Bruno pieds et poings liés, que l'on vous donnera l'ambassade de France!

Le Cardinal. — Vous vous trompez et vos Seigneurs se trompent et Sa Sainteté, elle-même, se trompe! Je veux la mort de Bruno. Je veux qu'il soit léché par tout un bûcher de chêne. Je veux qu'il y ait des pèlerins qui chantent des psaumes autour de sa mort. Et ce n'est pas pour l'ambassade de France que je désire qu'il meure. Vous voulez connaître le secret de la mécanique? Vous n'acceptez pas le jeu, et ses règles; il vous faut aussi savoir pourquoi vous jouez, pourquoi je joue. Eh bien je joue parce qu'il y a cinquante ans que je suis catholique; je joue parce que je suis habillé d'église, parce que ma religion est collée à ma vie. Vous désirez tout connaître, n'est-ce pas? C'est un peu plus pur que vous ne croyez. Ce n'est pas pour une ambassade que je le tuerai, c'est pour moi. Giordano Bruno a mis en doute l'Église catholique, et moi, j'ai choisi cette Église. Si j'accepte que quelqu'un la nie, si j'accepte que l'on crie au pantin et à l'impuissant devant le Pape, j'accepte aussi d'être un pantin et un impuissant. Savez-vous ce que c'est, une ascension depuis le noviciat jusqu'à cette pourpre : c'est ma vie; et celui qui vient me dire que je n'ai pas vécu mais dansé la pantomime, je le tue. Je veux que le monde soit « mon » monde, et non le sien. Je veux que les hommes regardent l'existence du coin de salle d'où je la regarde, et non dans une autre perspective.

Mécénigo. — Vous me demandez un faux témoignage. Si je livre Bruno, il faudra une raison.

Le Cardinal. — Allez au fond de vous-même. Enlevez le premier vêtement : la politesse; enlevez le second : la justice; enlevez le troisième : l'honneur; quittez, arrachez : la dignité, l'estime, l'amour, la bonté. Que reste-t-il? Giovanni Mécénigo, qui veut être admiré et craint, qui veut être élu au conseil... pour lui seul... comme un loup.

Mécénigo. — Et deux loups peuvent s'entendre.

Le Cardinal. — Oui. Vous, le Grand Conseil. Moi, Bruno. Sinon, rien.

Mécénigo. — Je voudrais pouvoir entrer dans la fourrure du loup.

Le Cardinal. — C'est votre peau. Vous êtes loup.

Mécénigo. — Je ne sais pas mordre. J'ai encore quelque dégoût. Mes navires partiront dans deux heures. D'ici là je ferai peut-être porter cette clef chez le cardinal Bembo.

Le Cardinal. — Donnez-la moi, maintenant.

Mécénigo. — Il faut attendre. Je vous promets de ne pas la remettre dans sa serrure d'ici deux heures.

La scène s'éteint totalement. Comme à la fin du dernier tableau, la coupure doit être très nette.

9

Marina est en haut des marches, isolée dans un cercle de lumière.

Marina. — Giordano est né au flanc du grand Vésuve. Il a appris à vivre entre les forces vives de la terre. Il a vu les pierres noires, les cendres volantes et les bras rouges de la lave. Celui qui a connu les amours de la terre, les accouplements du fer et du granit, sait aussi comment il faut vivre. Giordano aime le feu et les

brûlures, car il faut flamber et avoir les blancheurs du feu et ses yeux de moire et ses doigts griffus. Giordano, combien sont-ils qui savent vivre? Combien sont-ils qui brûlent? Je n'ai découvert que toi. Giordano, ta vitesse seule soutient ton vol de comète, et les pierres éteintes, les pierres grises et polies, voudraient se lancer contre ta trajectoire pour t'éteindre.

Entre Mécénigo à gauche.

Marina. — Je pars, Seigneur, comme je vous l'avais promis.

Mécénigo. — Non. Tu n'as pas compris. Je n'ai pas renoncé...

Marina. — Il n'est pas utile que nous parlions encore de Bruno et de vous. Je pars. Vous connaissiez mes exigences; même si elles étaient folles, il fallait les satisfaire.

Mécénigo. — Non, Marina, tu ne partiras pas. Devant toi, je peux m'humilier, je peux supplier.

Marina. — Vous ne pouvez plus défendre Bruno!

Mécénigo. — Il ne sait pas se battre, il n'a pas de fortune, il n'est pas noble. Que vois-tu en lui d'admirable à défendre?

Marina. — Vous.

Mécénigo. — Toi aussi, tu te mêles de pénétrer sous mon crâne et d'y trouver le vrai Mécénigo! Vous cherchez tous le Seigneur de paille et d'étoffe qui vous convient! J'ai chassé Bruno parce qu'il ne me plaisait plus. Toi, Marina, je te garde parce que je t'aime.

Marina. — Je partirai; et cependant, je dois vous demander encore une chose.

Mécénigo. — Que désires-tu? Je le décuplerai, je le ferai plus ciselé, plus harmonieux que tu ne peux l'imaginer. Je te le donnerai dans le plus bel écrin, et tu resteras.

Marina. — Je veux partir pour Alexandrie, sur le *Centaure.*

Mécénigo. — Avec Bruno ! Il t'a séduite !

Marina. — Non !

Mécénigo. — C'est plus mesquin encore que je ne l'imaginais ! L'invité enlève ma maîtresse ! Le grand amour à Alexandrie ! Tu as senti qu'il te désirait comme une bête, et ça t'a excitée, n'est-ce pas ? Dis-moi que tu l'aimes ! Dis-le moi !

Marina. — Je veux le suivre.

Mécénigo. — Comme le Christ, comme le Christ ! Les messes noires... les messes noires... sais-tu ce que c'est ? Tu veux le suivre... sais-tu qu'il faut un ventre de femme pour remplacer la table sainte... avez-vous célébré des messes noires ?

Marina. — J'embarquerai avec lui intacte comme une jeune mariée. Nous nous sommes reconnus ce matin, lorsqu'il a su qu'il devait partir ; lorsque j'ai su que je devais le suivre.

Mécénigo. — Il t'a envoûtée. Tu ne partiras pas sur le *Centaure*. Ce navire est à moi !

Marina. — Il y a d'autres bateaux vers l'Égypte. Bruno m'attendra quelques jours et je le rejoindrai.

Mécénigo. — Es-tu sûre qu'il partira ?

Marina (rit). — Vous n'allez pas jouer encore à la marionnette, et garder Bruno ici ?

Mécénigo. — Regarde sa porte et sa serrure. Essaie d'ouvrir. *(Il a l'air si triomphant qu'elle monte sur le palier et secoue la poignée de la porte.)* ... Voici la clef ! ... Je la donnerai peut-être au Cardinal, dans une heure, dans deux heures. ... Il me l'a demandée. Rome n'est pas satisfaite de cette fin. Elle voudrait le corps de Bruno, pour le brûler sur une place.

Marina. — Donnez-moi cette clef.

Mécénigo. — A qui la donnerai-je ? A toi ou au Cardinal ? Contre quoi la donnerai-je ?

Marina. — Donnez-moi cette clef. Laissez partir Bruno. Oubliez-le. C'est une pierre dans le Canal.

Mécénigo. — Tu m'attribues un cœur bien noble, Marina. Je n'aime pas ce Bruno. Il m'a brouillé avec mes amis, il a rendu mon fils dévôt et il veut t'enlever. J'ai envie de le voir griller comme une caille grasse.

Marina. — Il ne m'enlèvera pas. Je resterai.

Mécénigo. — Toi, Marina, tu resteras !

Marina. — Donnez-moi cette clef; laissez partir Bruno; je resterai.

Entre Carlo.

Carlo. — Monseigneur Cérigo m'a dit pourquoi vous avez invité Bruno...

Marina. — Il part, ne parlons plus de lui; n'est-ce pas, Seigneur?

Carlo. — Qu'est-ce qu'une femme peut comprendre aux affaires publiques? Mon père a voulu donner une chance à Giordano Bruno. Si celui-ci était chrétien et savant, il l'aurait défendu de toutes ses cuirasses. *(A son père.)* Vous êtes plus généreux que moi; vous voyez plus large. Mais Bruno est un hérétique : il faut faire le geste qu'attend l'Inquisition.

Marina. — Quelle faute dénoncerez-vous?

Carlo. — Il s'est posé sur nous comme un taon; il ne vit que par le sang des familles nobles. Jamais mon père ne sera élu au Grand Conseil, s'il ne le livre pas à la justice catholique.

Mécénigo (à Marina). — Comprends-tu ce qu'il vaut et le cadeau que je vais te faire?

Marina (à Carlo). — Votre père ne dénoncera pas des crimes imaginaires pour être élu. Apprenez la valeur d'une vie. On ne frappe pas du pied, on ne pleurniche pas pour tuer un homme !

Carlo (l'ignore). — Mon père, permettez-moi de vous décrire notre famille, telle qu'elle me hante. Depuis que j'ai compris ce que doit être un patricien, je vois nos ancêtres alignés le long du temps; je les vois comme la suite des nombres, avec leurs repères, leurs étapes :

Oratio Mécénigo qui conquit la Tour de Galata en croisade; Andrea Mécénigo, qui prit quatre vaisseaux aux Génois; Dante Mécénigo qui vainquit les Turcs devant la lagune... Je les vois, figés dans le geste qui provoqua leur gloire; j'aperçois leurs silhouettes, l'une derrière l'autre, toujours plus petite, toujours moins distincte, rangées jusqu'au marais qui couvrait la Vénétie. Dans cette belle colonne, il y a notre place. Le sentiment que j'éprouvais, avant d'avoir dix ans, cette sécurité auprès de vous, cette certitude d'être enveloppé, protégé par mon père, ce sentiment s'est élargi; ce sont toutes ces silhouettes accrochées sur huit siècles, tous les Mécénigo, qui me protègent et m'entourent. Je suis en eux; ils sont autour de moi; c'est comme une matrice, ou comme Venise.

Mécénigo (lentement). — Oui, c'est confortable, une famille noble. On y vit comme dans un œuf; on en tire sa nourriture et elle résout tous les problèmes à votre place.

Carlo. — Et vous savez comment elle résoudrait celui de Bruno?

Mécénigo. — Oui.

Marina. — Vous parlez encore des hommes comme des soldats de bois. Vous êtes très jeune!

Carlo. — Vous ne pouvez pas comprendre ce que c'est qu'une famille noble!

Marina. — Ce sont des forêts, des champs, des bateaux, que les fils aînés tremblent de voir gaspillés par leur père, avant que leurs propres enfants tremblent à leur tour qu'ils ne les gaspillent!

Carlo (à son père). — Vous avez connu ce sentiment! Vous savez aussi ce qu'exigent nos pères, nos pères communs, dont personne, hormis nous deux, ne rencontrera les fantômes. Le reste de la vie... tout le reste... peut être remplacé et oublié; mais pas les fantômes de nos pères.

Mécénigo. — Que veux-tu? Pourquoi parles-tu de cela?

Carlo. — Parce qu'il faut dénoncer Bruno. Pour eux, pour nous, pour continuer...

Marina (à Mécénigo). — Giovanni, vous alliez ouvrir cette porte. Nous avions fait un marché.

Carlo. — Vous voulez le sauver, n'est-ce pas? *(A son père.)* Ne faites pas l'échange... quoi qu'elle vous ait promis!

Marina. — C'est contre moi que votre père échangera Bruno.

Carlo. — Elle n'est pas de notre famille. Elle a habité chez Dei Baldi et chez Giacometti avant de venir chez nous!

Marina (à Mécénigo). — Giovanni, répétez que vous pouvez vous humilier et supplier devant moi; répétez que vous me donnerez cent fois ce que je vous réclamerai.

Carlo. — Vous l'avez caressé! Moi aussi j'ai cédé à des femmes qui montraient leurs épaules nues; mais jamais plus de la valeur d'une bourse!

Marina. — Vous avez des caprices et des insultes de gamin!

Carlo. — Non! Je suis un Mécénigo. Ce sont d'autres Seigneurs qui me l'ont dit!

Mécénigo. — Carlo... tais-toi! Marina... tais-toi! Laissez-moi... *(A Carlo.)* Tu as cru ce cardinal! C'est lui qui t'a parlé d'honneur! Tu n'as pas assez vécu, avec le poids de ces spectres de héros sur les épaules. Il semble qu'un nom soit une belle bannière au-dessus du combat des hommes; mais celui qui la porte, moi, et toi ensuite, donne tant de mauvais coups pour la défendre qu'il ne pense plus à lever les yeux vers elle! Il y a la boue qui lui colle au talon; il y a les autres porteurs de bannières qui agrippent sa cape. C'est la bataille. On ne pense plus qu'au sang et aux tranchants des épées. Le Cardinal se bat, lui aussi, et il m'a dit

pour quel idéal ! Il se bat pour lui ! Il se bat parce qu'il a grimpé âprement jusqu'à cette robe rouge...

Carlo. — Il vous a menti ! Le Cardinal Cérigo est un cousin des Sforza. Le pape l'a fait cardinal à dix-sept ans ! Renseignez-vous ! Ne comprenez-vous pas qu'ils mentent tous ! qu'ils trichent ! Les amis de Bruno et ses ennemis et cette femme !

Marina. — Giovanni, moi je ne triche pas !

Carlo. — Il vous remplacera !

Mécénigo. — Non ! Laisse-nous !

Carlo. — C'est donc le sorcier et cette femme qui gagneraient ! Je vous laisserais à ses caresses de courtisane ? Ho, je sais qu'elle vous prendrait Bruno. Elle connaît son métier !

Marina. — Injuriez encore ; que votre cou se gonfle ; que vos veines grossissent ! Nous verrons le véritable Carlo ! Pleurez de rage !

Mécénigo. — Carlo... Marina... Ce n'est pas notre nom, ce n'est pas Giordano Bruno, qui soutiennent ma vie ! C'est moi-même ! Moi-même ! Si j'ai plus de plaisir à te garder, Marina ; si j'ai plus de jouissance à te plier en arrière, à te faire tendre l'arc de l'amour, je laisserai partir Bruno. Et s'il me plaît d'être assis, vêtu d'hermine, sur le dos de Venise, je dénoncerai Bruno et je serai élu.

Bruno derrière la porte, essaie de l'ouvrir. Il secoue la poignée, puis il frappe de plus en plus fort. Marina, Mécénigo et Carlo se sont tournés vers cette poignée qui bouge.)

Bruno (à travers la porte). — Ouvrez, Mécénigo... Ouvrez...

Mécénigo. — Je suis libre. J'ouvrirai... je n'ouvrirai pas... j'ouvrirai... je n'ouvrirai pas... *(Bruno frappe encore.)* Je suis libre, Marina.. je suis libre, Carlo...

Marina. — Vous ne choisirez pas ! Je pars.

Elle fait un mouvement pour sortir.

Mécénigo. — Marina... pourquoi ?...

Marina. — Parce que je ne couche pas avec les loups !

Mécénigo. — Il t'appelle... Il va mourir si tu pars...

Marina. — Ce sera un autre moyen de vous échapper. *(Elle crie à Bruno.)* Giordano... le Noble Mécénigo va te dénoncer à l'Inquisition.

Mécénigo. — Tais-toi ! Je n'ai pas encore choisi.

Marina. — Giordano... adieu... Je vais conter cela dans Venise.

Bruno (à travers la porte). — Marina... es-tu libre... ? es-tu seule... ?

Marina. — Ils sont avec moi, les loups... Mais je suis libre. Adieu, Giordano... *Elle va sortir.*

Mécénigo. — Reste...

Carlo. — Si elle reste...

Mécénigo. — Tais-toi... sors ! Marina, reste avec moi... tu sais bien ce que j'ai choisi.

Marina, indécise, revient vers le centre de la scène.

Carlo. — Vous êtes un fou !

Mécénigo (le frappe). — Fou, oui ! Et toi, tu quitteras Venise !

Bruno a compris qu'il se passe quelque chose. Pendant toute la scène, il appellera Marina.

Carlo (hagard). — Elle vous prendra tout... Non... Elle ne me volera pas... C'est à moi !

Il poignarde Marina qui tombe.

Mécénigo. — Carlo ! *(Il veut le frapper encore ; puis il se penche sur le corps de Marina.)* Marina !... Assassin ! Tu es entré ici pour la tuer... Marina, Marina... Tu vas connaître ma justice... Marina... Ce n'est pas Bruno que je dénoncerai, c'est toi !... Tu l'as tuée... C'était ma femme... plus encore que ne l'a été ta mère... c'était ma femme... et tu l'as tuée... Voici ton poignard... je le montrerai aux juges...

Il veut sortir. Carlo l'empoigne aux épaules. Ils luttent un moment, puis restent accrochés l'un à l'autre.

Carlo (tout près du visage de son père). — Qu'allez-vous faire?... Vous l'avez perdue... voulez-vous perdre aussi le reste? Le connaissiez-vous, il y a un mois, celui qui frappe?... C'est lui qui l'a tuée... parce qu'il existe... parce qu'il est venu à Venise!... Moi, je suis votre fils! Allez-vous me livrer? Vous perdrez ce palais... vos vaisseaux! Vous n'aurez plus rien! Ni l'amour, ni les plaisirs de la ville...

Bruno frappe et appelle Marina.

Mécénigo. — Tu l'as tuée... Tu l'as tuée... regarde-la, assassin...

Carlo (le tient toujours). — Elle n'a pas crié... personne ne m'a vu... C'est Bruno qui l'a tuée...

Mécénigo (est hébété; il réagit mal). — Non... moi je t'ai vu!

Carlo. — C'est Bruno qui l'a tuée... C'est lui... il doit y avoir un velours noir chez elle... aidez-moi à tirer cette table...

Mécénigo. — Tu es fou, assassin... que veux-tu faire?

Carlo. — La messe noire... aidez-moi.

Le père et le fils vont se livrer à une pantomime, entrecoupée seulement de courtes phrases. Pendant ce jeu, les voix de l'Inquisition poursuivront leur dialogue et Bruno frappera et ébranlera la porte derrière laquelle il est enfermé.

Pantomime. — *Mécénigo et son fils portent la grande table au centre de la scène. Carlo sort à droite. Mécénigo s'agenouille auprès de Marina; il se relève lorsque Carlo revient avec une grande pièce d'étoffe noire. Ils l'étalent sur la table. Mécénigo paraît subjugué par son fils. Il l'aidera de plus en plus efficacement. Ils transportent le corps de Marina sur la table.*

Pendant la pantomime, les voix de l'Inquisition.

Première voix. — Ce sont donc huit propositions contraires aux dogmes de l'Église Catholique que vous avez soutenues devant le jeune Carlo Mécénigo. Gior-

dano Bruno, vous êtes reconnu hérétique, comme vous le fûtes déjà dans un autre procès.

Deuxième voix. — Voici à présent les crimes qui ont justifié la saisie de votre corps par les autorités du Saint-Siège, ainsi que sa détention dans les prisons vaticanes, depuis quatre années. Giordano Bruno, vous êtes accusé de pratiques démoniaques et magiques.

Après avoir installé le corps de Marina sur la table :

Carlo. — Les instruments de la messe sont-ils encore à la chapelle?

Mécénigo. — Oui... je ne sais pas...

Carlo sort à gauche. Bruno frappe à la porte.

Bruno. — Marina!

Mécénigo (lui crie). — Marina est morte! Tu l'as tuée!

Bruno. — Où est-elle? Mécénigo, est-ce que vous l'aimez?

Mécénigo. — Tais-toi, sorcier! Tu nous as pris Marina; tu nous as donné la lèpre noire; tu grilleras!

Bruno. — Mécénigo, où est-elle?... Cherche-la, Mécénigo.

Mécénigo. — Tais-toi!... tais-toi!... Giordano Bruno. Tu es le malheur, tu es le feu... Nous n'avions que faire de ta sagesse... Tu as tué Marina.

Entre Carlo, portant une nappe d'autel, une étole et un calice.

Carlo. — J'ai fait appeler Monseigneur Cérigo et Dei Grimaldi. *(Il montre Marina.)* Enlevez-lui cette robe.

Mécénigo. — Tu es fou.

Pantomime. — *Carlo écarte son père, va vers le corps de Marina et déchire les vêtements de la jeune femme de manière à dénuder le devant du corps. Il lui met l'étole sur les épaules, étale la nappe et pose le calice par-dessus. Il va ensuite arracher quatre cierges aux chandeliers et les plante aux quatre coins de la table.*

Pendant la pantomime, les voix de l'Inquisition.

Première voix. — Témoignage de Monseigneur Cérigo, Cardinal, ambassadeur du Saint-Siège à Paris auprès du Roi de France : Appelé en son palais par le Seigneur Mécénigo, celui-ci nous a conduit vers une salle dans laquelle s'était enfermé l'excommunié Giordano Bruno. Nous l'avons surpris se livrant à des opérations magiques sur le corps d'une courtisane. Il avait volé des hosties consacrées et les instruments de la Sainte Messe à un prêtre habitant le palais. Il avait posé le Saint Ciboire sur le ventre de cette femme. Debout devant elle, il invoquait les puissances infernales, et déjà, lorsque j'entrai, une forme surnaturelle s'ébauchait au-dessus du corps de la créature.

Après avoir planté les cierges sur la table :

Carlo. — Donnez-moi la clef de sa porte. *(Mécénigo la lui tend.)* Sortez par là. *(Il montre la porte de gauche.)* Fermez derrière vous et attendez le cardinal. Lorsqu'il arrivera, entrez avec lui et les soldats.

Mécénigo sort à gauche.

Pantomime de Carlo. — *Il allume les cierges aux quatre coins de la table ; puis il va fermer les rideaux. Il se recule pour juger de l'effet de sa mise en scène. Il monte ensuite vers la porte de Bruno ; profite d'un silence de Bruno pour tourner la clef dans la serrure et sortir très rapidement par la porte de droite.*

Pendant cette pantomime, les voix de l'Inquisition.

Deuxième voix. — S'il est besoin d'un autre témoignage, le Seigneur Mécénigo, membre du Grand Conseil de la République Vénitienne, témoignera de ces faits.

Première voix. — Vous êtes accusé, enfin, par la justice des hommes, d'avoir assassiné votre servante infernale, la courtisane Marina Quérini, pour fuir seul à Alexandrie à bord de l'un des vaisseaux du Seigneur Mécénigo.

La porte de Bruno s'ouvre, et celui-ci entre lentement.

Il reste en haut des marches, regardant la mascarade préparée par Carlo ; puis il court vers Marina, arrache l'étole, jette le calice et la nappe n'importe où. Il se rend compte qu'elle est morte, se redresse, se passe la main sur le visage. Il court de nouveau vers la porte de gauche, vers celle de droite, les ébranlant, sans réussir à les ouvrir. Il va ensuite à la fenêtre, écarte les rideaux.

Le récitant apparaît à gauche de la scène. Il parlera pendant la pantomime suivante :

Pantomime de Bruno. — *Il regarde par la fenêtre, puis referme soigneusement les rideaux. Il va vers le corps de Marina ; il replace l'étole, le calice et la nappe sur elle. Il arrache deux nouvelles bougies aux chandeliers et les allume à la flamme des quatre cierges qui brûlent toujours autour de Marina. Il paraît écouter les bruits extérieurs. Soudain il se redresse, prend une allure solennelle, s'approche de la table comme un prêtre de l'autel et lève bien haut les deux cierges qu'il tient dans les mains.*

Pendant cette pantomime.

Le récitant. — Giordano Bruno vit le Cardinal et les soldats traverser la cour. Il referma les rideaux. Il a remis la nappe, le calice et l'étole sur le corps de Marina. Il alluma deux autres cierges et les garda dans ses mains. Lorsqu'il entendit le Cardinal approcher, il leva bien haut leurs flammes par-dessus Marina, ainsi qu'il l'avait vu faire aux sorciers siciliens.

Le récitant sort.

Entrent le Cardinal, Dei Grimaldi et des soldats. Tous les personnages se signeront en entrant.

Le Cardinal. — Regardez Giordano Bruno... Regardez cet autel qu'il a dressé. *(Il balaie les cierges, arrache et jette le tapis, l'étole.)* Vous témoignerez d'une présence infernale dans cette salle. Le sorcier célébrait un office démoniaque sur le corps de cette femme.

Entre à droite Carlo, qui reste en haut des marches.

Dei Grimaldi, pendant que le Cardinal parle, jette son manteau sur le corps de Marina, puis va ouvrir les rideaux. Le Cardinal continue :

... Bruno, je te déclare hérésiarque ; ta nature n'est pas terrestre, mais infernale. Seigneur Dei Grimaldi, je demande au Grand Conseil la prise de corps du sorcier Giordano Bruno par les autorités de l'Église, afin qu'il soit jugé à Rome par le tribunal de la Sainte Inquisition.

Dei Grimaldi. — J'accuse aussi cet homme d'avoir assassiné Mme Marina Quérini, citoyenne vénitienne.

Mécénigo. — Oui... je l'aimais, Monseigneur... Il l'a tuée.

Le Cardinal. — Il appartient à l'Église. Ce sont ceux-là qui frappent le Christ chaque jour. *(Aux soldats.)* Emmenez-le.

Bruno. — Cardinal, je compte sur toi pour témoigner de ma vraie nature. Tu me décriras, tenant le feu dans chaque main, les bras levés vers les démons. Tu diras que je suis un sorcier, que je n'appartiens pas à la terre, mais aux esprits de l'Eau et des Flammes. Cardinal, tu témoigneras que je suis une salamandre, un cheval de mer ou un corail, mais surtout, ne prétends pas que je suis un homme ! Entends-tu ? Ne dis jamais que je suis un homme...

Les soldats l'emmènent.

Le Cardinal (à Mécénigo). — J'enverrai une procession pour purifier cette salle et l'appartement où il vivait. Vous êtes allé jusqu'aux limites de la justice, Seigneur ; on vous admirera beaucoup en ville.

Mécénigo (a un geste court, désabusé). — C'est mon fils...

Ils se tournent tous les trois vers Carlo, qui est resté sur le palier.

Dei Grimaldi. — Je crois que ce sera un beau Mécénigo.

FIN

CHRISTIAN LIGER

RIMBAUD ET L'ŒUVRE FINALE

M'aidant de l'essai d'Yves Bonnefoy, si digne et si proche du sujet qu'il traite dans sa réflexion retenue, je m'interroge à nouveau : la dispute sur la date des *Illuminations* n'est-elle pas une facile querelle ? Ne prétend-elle pas, en la réduisant à une question simple de calendrier, décider de l'énigme du temps poétique ? Veut-elle affirmer que ce qui est écrit avant et ce qui est écrit après délimitent nécessairement un ordre de succession juste [1] ?

Nous concevons bien pourtant que si, en rédigeant *Une Saison* et l'« Adieu » qui la termine, Rimbaud met fin à ses rapports avec la littérature, cela ne veut pas dire qu'au mois d'août 1873, à tel jour et à telle heure, il s'est levé et s'est retiré. Une décision d'ordre moral peut à la rigueur n'avoir besoin que d'un instant pour s'accomplir : telle est sa force abstraite. Mais la fin de la littérature, si résolument qu'elle s'affirme, est à nouveau toute la littérature, puisqu'elle doit trouver en elle-même sa nécessité et sa mesure. Admettons, comme il est possible et, je pense, probable, que Rimbaud ait continué à faire œuvre poétique, après avoir *enterré* son *imagination* et ses *souvenirs*, que signifierait cette activité continuée et cette survie ? Ceci d'abord, que sa rupture n'a pas été seulement « un devoir », comme il a pu le penser momentanément, mais a répondu à une exigence plus obscure, plus profonde et, en tout cas, moins déterminée. Ensuite, qu'à celui qui veut enterrer

1. Yves Bonnefoy : *Rimbaud par lui-même* (Éditions du Seuil).

sa mémoire et ses dons, c'est encore la littérature qui s'offre comme terre et comme oubli.

Je pense que M. de Bouillane de Lacoste, par ses contestations, ses études et ses précisions, nous a rendu grand service, précisément en nous détournant de donner à cette fin la simplicité qui plaisait à notre imagination, mais n'eût convenu qu'à une décision morale. Nous étions tentés d'oublier qu'il faut du temps pour disparaître et que le poète qui renonce à lui-même, c'est encore à l'exigence poétique qu'il est fidèle, fût-ce comme un traître. Exigence qui passe par la littérature et doit y reconduire. De toutes manières, et Rimbaud eût-il encore écrit non seulement les *Illuminations*, mais les milliers de vers qu'on trouve de temps en temps au Harrar, *Une Saison* reste bien l'œuvre finale, même si elle n'a pas été écrite la dernière et même si elle a eu besoin de la maturité des autres proses pour déboucher, d'une manière plus vraie et plus éprouvée, sur le silence.

Nous n'avons pas de preuve décisive qu'à Londres, un an après la rupture ou plus tard, Rimbaud a encore fait acte de poète. En revanche, et à deux reprises, il a fait acte de littérateur : une première fois en copiant — en mettant au net — ses poèmes en compagnie de Germain Nouveau (si l'on retient sur ce point les constatations matérielles de M. de Bouillane de Lacoste) ; puis, en 1875, à Stuttgart, en faisant remettre par Verlaine à Nouveau des « poèmes en prose » « pour être imprimés ». Nous savons donc que jusqu'en 1875 il garde une certaine préoccupation littéraire. Même s'il n'écrit pas, il s'intéresse encore à ce qu'il a écrit, il repasse par les voies qu'il a tracées ; il les maintient ouvertes comme une possibilité de communication avec ses amis. Déjà, par la *Saison* qu'il avait pris le soin de faire éditer, nous avions le pressentiment qu'il ne dirigeait pas contre son œuvre une volonté simple d'agression et de destruction : ce qu'il a laissé devenir mots, doit aussi devenir mots imprimés ; après quoi il ne se soucie plus apparemment de cette part de lui-même qui a cessé de lui appartenir.

Les rapports des *Illuminations* et de la *Saison* sont difficiles, c'est l'évidence : non pas pour des raisons anec-

dotiques ou sottement mythiques, mais parce que ces deux ouvrages (appelons-les ainsi, puisqu'ils sont des volumes ordinaires dans nos bibliothèques) ne sont pas rédigés par la même main ni au même niveau de l'expérience. D'un côté, la *Saison* dit tout : c'est en ce sens qu'elle est écrite tout à la fin, à une réserve près; et, dans cette vue dernière le poète des *Illuminations*, comme l'entreprise qu'il a tentée en les écrivant, trouvent place et s'affirment nécessairement au passé. La plupart des traits dont il se sert là pour définir et dénoncer sa tentative (je les rappelle grossièrement : les pouvoirs surnaturels, l'ambition d'atteindre le tout et d'abord le tout de l'homme, le pouvoir de vivre une pluralité de vies, le dévoilement des mystères, l'approche et la description de tous les paysages possibles, l'étude, la puissance du rythme, l'usage des hallucinations et du poison), toute cette histoire de son esprit, toute cette expérience qu'il décrit comme vaine, fait précisément allusion aux desseins mis en œuvre dans les fragments en prose et y fait allusion comme à quelque chose qui a déjà eu lieu et qu'il tient pour révolu.

De là, il me semble, l'assurance avec laquelle les commentateurs ont affirmé l'antériorité des *Illuminations*, non pas nécessairement par amour du mythe, mais parce qu'il paraît difficile de situer après la *Saison* la composition d'une œuvre dont celle-ci fait l'examen et qu'elle rejette dans le passé.

Je pense qu'il faut tenir compte de cette vérité. Même rédigés par la suite, les poèmes en prose appartiennent à un temps « antérieur », ce temps particulier de l'art, avec lequel veut précisément en finir celui qui écrit : *Plus de mots*, être essentiellement prophétique, cherchant par tous moyens un avenir et le cherchant à partir de la fin déjà survenue. En d'autres termes, l'« Adieu » tient pour accomplies (et passées) les possibilités qui sont celles de l'art en général, celles que mettront ou qu'ont mises en œuvre les *Illuminations*. La question qui se trouve posée est à peu près celle-ci : à cet instant où la poésie prend fin et la littérature s'achève — l'une et l'autre n'étant pas une activité simplement esthétique, mais représentant la décision d'étendre à l'ex-

trême limite le pouvoir de l'homme en le libérant d'abord de la division de la morale et en lui rendant un rapport de maîtrise avec les forces premières —, à cet instant où il lui faut congédier la poésie comme avenir, avenir qui est le *dégagement*, le déploiement de toutes les possibilités humaines par la poésie, que lui reste-il, quelle sera l'issue? La *Saison* est la recherche d'une réponse, laquelle, on le sait, est d'une étonnante, d'une énigmatique fermeté.

Maintenant, ce dernier livre ne dit pas que son auteur n'écrira plus; il dit le contraire dès son préambule (rédigé probablement en dernier lieu), dans une phrase qui qualifie par avance les futures réalisations littéraires auxquelles il prévoit qu'il s'abandonnera (peut-être aussi parce qu'elles sont déjà en cours) : *et en attendant les quelques petites lâchetés en retard, vous qui aimez dans l'écrivain l'absence des facultés descriptives ou instructives, je vous détache ces quelques hideux feuillets de mon carnet de damné.* Je pense que ces mots dénigreurs caractérisent dans quel état d'esprit un homme qui se situe à la fin du temps poétique (fin aussi des illusions de la magie poétique) considère le prochain et dernier travail : il y voit un manque de rigueur, il le juge anachronique; mais réciproquement, si *les quelques petites lâchetés* qu'il lui reste à accomplir pour en avoir fini avec la poésie sont *en retard*, c'est que l'affirmation de la fin est une anticipation et annonce prématurément l'heure nouvelle, cette heure sévère qui marquera vraiment pour lui le tournant de l'histoire, la *Saison* étant elle-même cette parole du tournant où tourne d'une manière vertigineuse le temps.

*

Les rapports des *Illuminations* et de l'« Adieu » sont-ils par là définitivement éclairés? Non, bien entendu. Car, s'il est vrai que les poèmes en prose sont compris par anticipation dans le règlement de compte final, fût-ce à titre d'œuvre encore en retard, il n'est pas moins vrai que tout en répondant à l'idée d'un art condamné (condamné comme *mensonge* et comme *sottise*), ils appartiennent à une région autre d'où vient à nous une puissance nouvelle, une affir-

mation souveraine, même et peut-être surtout quand elle exprime la nécessité de l'échec. Nous sommes là devant un mouvement mystérieux dont nous ne nous rapprocherons pas en le mettant en rapport avec des incidents biographiques (que d'ailleurs nous ignorons) : M. de Bouillane de Lacoste dit que Rimbaud a trouvé en 1874 auprès de Germain Nouveau l'équilibre et la santé; une santé qui passe toujours par la drogue, si, comme l'entend Yves Bonnefoy, *le temps des assassins* appartient bien à ce nouveau séjour de Londres, mais constitue cette fois une expérience réussie, tandis que, les années précédentes, elle n'était que stupeur, folie, enfer. Mais pourquoi un tel changement? De quelque nom qu'on le nomme, il constitue l'inexplicable. Étudiant les poèmes intitulés « Jeunesse », « Vies », « Guerre », « Génie », « Solde », en relation avec « Matinée d'ivresse » (apothéose de la drogue), Yves Bonnefoy se demande si le changement ne viendrait pas du rapport nouvellement découvert entre le « poison » et la « musique », celle-ci étant l'une des clés des *Illuminations*, dans la mesure où s'y affirme « un accomplissement comme symphonique de la nature de l'homme, un déchaînement, mais rythmique, cohérent, dansant, des virtualités de son essence ». Dans ces passages, dit-il encore, « tout s'organise autour de deux notions essentielles : celle d'une entreprise nouvelle, d'une *invention*, et celle d'une *harmonie* » dont le calcul doit chercher à se rendre maître. Analyse qui caractérise peut-être justement la tentative, mais en quoi celle-ci serait-elle nouvelle? Dans « Vagabonds », cette prose qui, quelle que soit la date de sa composition, évoque le temps vécu en commun avec Verlaine, nous trouvons de claires allusions à ces mêmes recherches : d'une part à l'entreprise (le *pitoyable frère* lui reproche de ne pas se saisir assez *fervemment de cette entreprise*); d'autre part à la musique, à la création par la musique des fantômes du futur luxe nocturne, tels que les rendent précisément visibles, dans l'éclair de l'instant, divers poèmes des *Illuminations* (*je créais, par delà la campagne traversée par des bandes de musique rare, les fantômes du futur luxe nocturne*). Rimbaud qualifie ironiquement cet exercice de *distraction vaguement*

hygiénique, d'où Yves Bonnefoy conclut que le moment du triomphe, que célèbre « Matinée d'ivresse », n'est pas encore venu, mais l'on peut aussi bien dire que le triomphe est déjà passé, en ce moment tardif de lucidité et de sobriété qui le juge, et c'est vers cette conclusion que s'orientent d'autres commentateurs, particulièrement le dernier en date, pour qui l'espèce d'optimisme « progressiste » dont font preuve des poèmes comme « Génie », « A une Raison », « Mouvement », nous renvoie à une période bien antérieure, lorsque l'illuminisme social permet d'apercevoir un instant, pour l'humanité en marche, un avenir de raison et d'amour. « Optimisme qui ne sera plus guère de saison, au moment de sa crise spirituelle et morale de 1873 [1]. »

Je me garderai pourtant de reprendre une telle conclusion. Il me semble qu'à écouter ces poèmes, personne n'en peut douter : ce que dit « Génie », ce que dit « Guerre », « A une Raison », « Départ » et même « Solde » a une plénitude d'affirmation, une assurance décisive, une mesure aussi et une autorité qui ne relèvent d'aucune analogie et ne conviennent à aucune période connue de la vie de Rimbaud. Certitude que l'on doit exprimer en disant simplement : les *Illuminations* appartiennent à un temps autre, que ce temps soit antérieur, postérieur à la *Saison*, qu'il en soit contemporain ; ou encore et plus clairement : ces deux ouvrages rassemblent chaque fois toute son expérience, du commencement à la fin, autour d'un centre différent, et cette reprise, parce qu'elle s'accomplit selon une forme et à un niveau incomparables, fait de chacun d'eux un espace exclusif, une affirmation qui repousse l'autre dans le passé. Quand on lit les pages écrites d'avril à août 1873, on lit, ce n'est pas douteux, ce qu'il a écrit en dernier, et il faut l'en croire, puisqu'il prend la précaution de nous le dire, les *Illuminations* n'apparaissant plus que comme en surnombre, dans un temps déjà récusé, rédigées çà et là dans les interstices des jours, bien trop littéraires (au sensd 'un certain souci précieux des mots) pour avoir pu prendre place dans une

1. Suzanne Bernard : Sommaire biographique, introduction, notices et notes, *Œuvres* de Rimbaud (Classiques Garnier).

vie désormais sans littérature autrement que par « lâcheté ». Mais si l'on en vient à cette autre parole et si l'on peut s'établir à la hauteur où elle nous invite, alors nous touchons à un jour si dominateur, si étendu et si impersonnel que c'est l'ensemble d'une existence entière encore inconnue qu'il paraît éclairer, comme si le tout de la vie et de l'expérience s'était à nouveau écrit d'un bout à l'autre, recouvrant, effaçant, annulant toute autre version possible.

*

Un livre surcharge un autre livre, une vie une autre vie, palimpseste où ce qui est en dessous, au-dessus, change selon les mesures et constitue tour à tour l'original cependant unique. Cette obligation de lire Rimbaud tantôt dans la perspective finale de la *Saison*, tantôt dans la perspective ultime des *Illuminations*, appartient nécessairement à la vérité qui lui est propre, tout en nous rendant sensible l'issue ambiguë de la poésie : la poésie doit bien chaque fois comprendre son échec, mais une fois l'échec est la fin abrupte de l' « Adieu » (la contestation décisive qui, elle-même, s'exclut de la vérité qu'elle signifie), et une autre fois l'échec est le congédiement solennel et calme du « Génie » qu'il faut « savoir » *renvoyer*, car il n'est génie que dans le mouvement, la clarté, le détour de la disparition. Comment choisirions-nous, du dehors et par le moyen des découvertes érudites (utiles, bien entendu), l'un de ces deux dénouements contre l'autre? comment, du dedans, nous approcher même de ce que signifie la nécessité de la contradiction?

Assurément, par l'analyse, nous pouvons toujours faire quelques pas et ainsi mieux nous orienter vers le centre de ces deux ouvrages. Le centre : l'aiguillon, la pointe de secrète douleur qui, dans la hâte et sans relâche, harcèle la figure, loin de la laisser se circonscrire selon un rapport dès l'abord déterminé. Quel serait le centre? S'il n'appartient pas au commentateur d'en décider par autorité ou par savoir, nous pouvons tenter cette approche, sous forme d'interrogation, en demandant : quel est, dans chaque cas, le rapport du centre au moi présent de Rimbaud? Et nous pressentons

que ce n'est pas le même moi, que celui qui dit Je le dit tantôt (et c'est la *Saison*) avec une urgence personnelle qui maintient, même à travers les métamorphoses ébauchées dans « Mauvais Sang », un rapport violent de présence; tantôt impersonnellement, à partir d'un lointain ou d'un oubli irrévocable, même lorsque dans « Jeunesse » ou « Vagabonds » il se rapporte encore décidément à lui-même. D'où vient, dans les deux œuvres où tout prend fin, l'affirmation de l'avenir qui obstinément s'y réserve? Est-ce le même avenir? Et nous pressentons que si la parole parle chaque fois par anticipation, parole d'à présent où se dit un futur, ce qui vient n'est pas de même venue : donné tantôt dans une attente à la fin éveillée, qui est en effet *la veille*, cette vigilance de la promesse où Rimbaud, le silence gagné, se destine victorieusement à la *vérité* saisissable; tantôt dans l'accomplissement de tout le possible de l'homme, possibilité immense où il n'importe plus que soit présent Rimbaud; — comme si, en d'autres termes, le futur de la *Saison* se donnait pour personnellement accessible à celui qui renonce à l'impersonnalité et à l'étendue magique de la parole poétique, mais comme si les *Illuminations* désignaient ce futur infini où aucun individu particulier ne saurait trouver place et qui même ne se laisse dire que par celui qui s'est déjà renoncé en cette parole. Dans les deux cas, il y a renoncement, mais le renoncement à la parole poétique semble, dans *Une Saison*, promettre un avenir personnel de vérité, tandis que le renoncement des *Illuminations* est renoncement à tout salut particulier en faveur de la parole déjà impersonnelle en qui se réserve la possibilité de tout ce qui vient.

Enfin cette troisième question qui reprend les deux autres : il est manifeste que, dans les deux ouvrages, la rapidité est le trait essentiel de la parole, son pouvoir d'atteinte et la chance de dire vrai [1]; alors, pourquoi le mouvement des deux écritures est-il tel qu'on ne saurait les soumettre à la

1. « Chez Rimbaud, la *diction* précède d'un adieu la *contradiction*. Sa découverte, sa date incendiaire, c'est la rapidité. » (René Char, *Œuvres* d'Arthur Rimbaud, Club français du livre).

même mesure? Car, dans *Une Saison*, la précipitation est nécessité vitale. Le besoin où est l'écrivain de répondre dans le même temps à des sommations opposées, cet emportement qui seul lui permet de tenir tête aux exigences adverses de toute sa vie, fait de ce texte le plus critique que puisse nous donner une littérature. Mais, dans les *Illuminations*, si la promptitude de la pensée qui se déplace est moins visible, ce n'est pas que le mouvement soit moins rapide, ni moins vaste l'étendue conquise par ce mouvement : au contraire, l'espace occupé comprend tout l'espace de l'homme en son avenir, seulement reployé dans les limites les plus strictes; la main du poète se referme sur ce qu'elle a saisi : chaque fragment, puis chaque parole resserre en un lieu unique le parcours en tout temps et selon toutes les façons et partout; tout le possible humain, qui n'est pas seulement le possible du savoir agissant et de la pensée réfléchissante, mais, comme le dit si heureusement Yves Bonnefoy, aussi un possible de gloire, se retire, par la contraction de la forme (la « formule »), en l'unité d'un « lieu » central, lieu de concentration qui est moins le centre que son immobile éclat.

Les *Illuminations*, si éparses que les circonstances nous les aient restituées, si étrangères qu'elles demeurent aux structures d'une composition bien liée, si instables qu'elles soient, ont pour mouvement l'attrait le plus direct et le plus décidé vers un centre *possible*, tandis que la *Saison*, affirmation simultanée de toutes les positions contradictoires, épreuve tenue de la contrariété la plus vive, est l'expérience d'une pensée chassée et expulsée de son centre qu'elle découvre être l'*impossible* et dont elle s'approche au plus près, précisément dans cet écart qui la repousse, dispersée, vers le dehors. Mais que portent ces mots : « possible », « impossible »? C'est moins le secret de Rimbaud que le nôtre, je veux dire notre tâche et notre visée. Il est certes facile de dire que ces noms sont les deux manières de nommer l'*inconnu*, les deux modes d'accéder ou de se rapporter à ce qui est autre. Et il est facile encore de suggérer que « se tourner vers... » et « se détourner de... », ces deux mouvements qui ne peuvent être séparés ni réconciliés, désignent

déjà par leur sens l'avenir de la possibilité et l'impossible présence. Mouvements que la direction des deux œuvres poétiques nous aide à commencer de reconnaître.

*

Cependant Yves Bonnefoy dit davantage et je voudrais, pour terminer, rapporter ses réflexions, car elles sont d'un grand prix. Rimbaud a nommé le feu, affirmant ou promettant la participation immédiate à la flamme de ce qui est. *Je vécus, étincelle d'or de la lumière* nature. Mais ailleurs :

Vis et laisse au feu
L'obscure infortune.

Il y a donc le *feu* de l'être, commente Yves Bonnefoy, ou de la recherche de l'être, mais qu'est-ce que l'*obscure infortune*, quel est le malheur obscurément associable au feu et dont celui qui veut vivre doit se distraire? C'est qu'il se pourrait que « la poésie, nous engageant tout entiers dans la quête de l'unité, dans un rapport aussi absolu que possible avec la présence même de l'être, ne fasse... que nous séparer des autres êtres... » Ainsi, « ayant voulu... retrouver la réalité dans sa profondeur, dans sa substance, le poète la perd d'autant plus en tant qu'harmonie et communion. » Cette contrariété fondamentale, Rimbaud l'a éprouvée diversement et à des niveaux différents, selon les mouvements propres de sa vie et de sa recherche : c'est la contradiction en lui d'une force et d'un manque; la force son énergie immaîtrisable, le pouvoir d'invention, l'affirmation de tous les possibles, l'infatigable espérance (l'ivresse, la Vision en son Bonheur), le manque, c'est, par suite du « cœur volé », la dépossession infinie, le dénuement, l'ennui, la séparation, le malheur (le sommeil). Mais, à nouveau, et à partir de ce défaut essentiel, la poésie, en Rimbaud, se voit confier le devoir de transformer le manque en ressource, l'impossibilité de parler qu'est le malheur en un nouvel avenir de parole, et la privation d'amour en l'exigence de « l'amour à réinventer » : comme si, pour reprendre une autre expres-

sion d'Yves Bonnefoy, la dégradation de l'être en choses inertes et produites (objets, société classifiée, stupra, religion moralisée), devait être portée et assumée par le poète, mise par lui en rapport avec ce qu'il y a de toujours futur dans la présence poétique. Mais la contradiction demeure : contradiction entre la recherche personnelle d'un salut (au sens d'une vérité à posséder dans une âme et dans un corps, recherche propre de la communication) et l'expérience impersonnelle de l'être, c'est-à-dire encore la contradiction entre le besoin de communication qui doit s'affirmer à partir du malheur et par *l'ardente patience* de l'homme souffrant, et le besoin de communication qui s'affirme à partir du feu et par la saisie savante, impatiente, extatique et glorieuse de l'homme conquérant.

Mais, ici, je crois qu'il faut évoquer Hölderlin pour qui, comme pour Rimbaud, le mot feu et le mot lumière ont représenté « le Bonheur » et « l'obscure infortune ». Ce que dit Hölderlin de l'*immédiat* qui est l'*impossible*, devrait nous aider à entrer dans l'obscurité de ce jour qui est pourtant le jour commun, commun à tous et à tout instant : c'est que du feu vient toute communication, mais le feu est l'incommunicable. En nous remémorant un tel savoir pour nous nécessairement encore très abstrait, écoutons les mots simples :

Feu, viens à présent !
Nous désirons
Voir le jour...

MAURICE BLANCHOT

CHER VIEUX SAUVAGE

Le plus jeune représentant de la tribu des Huxley, Francis, vient de rendre visite aux Urubu du Brésil et il nous fait la relation de son voyage dans *Aimables Sauvages* [1].

Les Urubu sont les survivants d'un grand peuple, les Indiens Tupinamba, qui firent trembler les envahisseurs européens, voilà quatre siècles : les chroniques et les dessins nous représentent ces guerriers terribles et ces belles sauvagesses avec complaisance, car les cruautés et l'anthropophagie rituelle excitaient l'imagination.

Le récit d'Huxley ne manque pas de charme. L'auteur raconte avec verve la remontée du fleuve Gurupi, bien connu des chercheurs d'or, l'arrivée au village dans la forêt, les longues veillées au coin du feu, les chasses au tapir et les interminables querelles des Indiens. Huxley veut nous prouver que ses amis Urubu ne manquent ni de logique, ni de sens moral, et que leurs croyances obéissent à des réglementations aussi rigoureuses que celles qui régissent nos sociétés.

Certes, les superbes Tupinamba n'avaient pas une bonne réputation historique : parce que les envahisseurs portugais avaient cru que ces Indiens ignoraient les sons L, F et R, ils en avaient conclu qu'ils étaient de purs sauvages, étant donné qu'ils ne pouvaient dire ni Loi, ni Roi, ni Foi. Si pauvres et misérables toutefois que se présentent leurs successeurs Urubu, il n'est pas malaisé de voir que des

1. Traduit de l'anglais par Monique Lévi-Strauss. *Terre humaine*, Plon.

règles impérieuses commandent à l'échange des femmes ou à la circulation des biens. Il y a beau temps, d'ailleurs, que le mythe de l'homme « naturel » a été relégué au musée des antiquités, et l'ethnologie consiste précisément à montrer que toute société humaine, même la plus déshéritée, possède *sa* culture et que chaque élément de cette culture sert à raffermir la cohérence du groupe.

C'est même là-dessus que s'appuient les ethnologues les plus passionnés pour rêver d'une « caractéristique universelle » qui serait capable de rendre compte du mécanisme interne de toutes les sociétés. Comme le dit l'un d'entre eux : « Le but de l'ethnologie est d'atteindre, par delà l'image consciente et toujours différente que les hommes se font de leur devenir, un inventaire des possibilités inconscientes, qui n'existent pas en nombre limité; et dont le répertoire, et les rapports de compatibilité ou d'incompatibilité, fournissent une architecture logique à des développements historiques qui peuvent être imprévisibles, sans jamais être arbitraires ».

Pourtant, ces règles formelles, qui les respecte vraiment? Les meilleures pages d'*Aimables Sauvages* sont précisément celles où Huxley raconte comment ses amis Urubu transgressent les prescriptions dont les ethnologues français d'autrefois faisaient d'insurmontables barrages. « N'étaient l'amour et la mort, l'ordre social régnerait toujours », dit-il. Mais justement, l'amour ou la mort les instances les plus fortes qui puissent peser sur l'homme !

Que serait la vie du peuple Urubu sans la pétulance sensuelle de la petite Saracca, dont la beauté jette le trouble et pousse ses admirateurs à violer les interdits, et pas seulement les interdits? Et ces querelles interminables, que sont-elles, sinon le symbole de la résistance de l'homme aux prescriptions qui assurent l'ordre social? La part de déréglement que la vie apporte dans les structures minutieusement construites par l'ethnographe n'est-elle pas aussi importante que le système des règles lui-même? Si les lois qui organisent notre participation collective répondent à la crainte obscure de l'espèce devant le désordre naturel, la part de l'homme (même quand il n'a pas conscience d'être

un individu) semble se situer dans cette divergence entre le respect et l'irrespect, entre l'adhésion et l'hérésie.

On songe alors au livre vraiment complet qui, après avoir décrit les « structures », nous montrerait comment les membres de ces sociétés ne respectent guère les prescriptions ou les règles : une brèche s'ouvre qui laisse passer l'imprévisible grouillement de la vie et puis, qui sait? l'histoire...

Or, quand on en fait le bilan, comme ils sont devenus monotones ces livres d'ethnologie, aujourd'hui à la mode... Que pouvons-nous en attendre? Nous savons que tous les peuples « primitifs » possédent leur logique, échangent les femmes selon certaines lois, recourent à la magie quand il s'agit d'affronter des situations angoissantes; les religions mêmes se ressemblent. On en vient à comprendre ceux qui vont jusqu'à imaginer, en face d'une telle pauvreté, que l'expérience collective des hommes pourrait se réduire à un petit noyau de « possibilités inconscientes », dont les combinaisons expliquerait les différences, secondaires, de développement.

Mais qu'on en vienne là annonce peut-être que l'âge de l'ethnologie touche à sa fin. Certes, voilà cent ans et plus, en naissant, cette science fut une puissante réaction contre des préjugés séculaires; elle apprit à l'Europe que l'Europe n'était pas seule au monde. Aucune histoire des idées modernes ne peut négliger cet apport.

Aujourd'hui, que penser de tout cela? Il est permis de se demander si l'ethnologie, en immobilisant dans le cadre abstrait de « structures » fixes et stationnaires ce que l'effervescence de l'histoire altère, ne répond pas à quelque préméditation secrète : tournons-nous vers l'occidental et questionnons-le comme il questionne ses « sauvages »...

Car le désir éperdu de décrire des formes collectives cohérentes et solides qui échappent aux lois du devenir, où chaque élément, chaque fonction soit un facteur d'intégration et d'unité, ce désir n'exprime-t-il pas une nostalgie? Nostalgie de communication absolue dont nous avons perdu le secret. Pour nous qui vivons dans un monde que la croissance industrielle bouleverse et rend chaque jour plus

malaisé à comprendre avec les vieilles idées dont nous disposons, la contemplation des sociétés calmes est une fuite qui apporte la sécurité de l'âme.

Sécurité imaginaire, comme celle que peut donner la magie. Mirage d'un univers ordonné suivant des lois simples où l'on ne peut croire que l'homme « vive en tête à tête avec lui-même » comme au paradis retrouvé. Rêve d'une Arcadie fraternelle où chacun soit en contact direct avec tous. Ne faut-il pas déchiffrer ici la survivance des nostalgies de Rousseau et de Proudhon?

L'un et l'autre projetaient dans le futur la vision de sociétés étroites et chaleureusement unanimes. L'un et l'autre rêvaient de mettre un terme à la « civilisation » dont ils souffraient en s'intégrant à de petits groupes sans histoire. L'ethnologie, et surtout l'ethnologie française, n'a-t-elle pas pris la suite de l'utopie socialiste des siècles derniers? Vaincu en Europe, le socialisme des communes fraternelles a suivi le soldat colonisateur avec song rand casque ovale, remonté les fleuves interminables des tropiques et plongé au « cœur des ténèbres », comme disait Conrad. Phalanstériens modernes, les ethnologues demandent peut-être aux « sauvages » de les délivrer d'une société à laquelle ils ne peuvent s'adapter, et de les consoler d'une histoire qui n'est plus prévisible.

Il est vrai que c'est une tentation puissante. J'en parle en connaissance de cause, car je viens de l'éprouver deux fois, en quelques semaines. La première fois, dans les montagnes du désert qui montent vers Temerza aux extrêmes confins de la Tunisie et du Sahara, chez les Berbères qui habitent des villages accrochés dans les rochers, au bord de ces lacs desséchés que sont les « chott ». Quand on entre ici, quand on se mêle à ces gens, tous pauvres et généreux, on éprouve une sorte de vertige. A quoi bon vivre loin de ce petit monde où la misère est compensée par une évidente fraternité?

Plus profond encore fut le vertige que j'éprouvai, queiques jours plus tard, au Sud du Sénégal, en Casamance où de grandes forêts règnent sur d'immenses fleuves nonchalants. Là, c'était un village au milieu d'un peuple nombreux

qui vit de chasse et de pêche, d'un peu de culture aussi. Un extraordinaire hasard nous a conduits, mes compagnons et moi, au plus profond de la forêt, à l'heure même où l'on préparait l'enterrement d'un jeune garçon : imaginez trois à quatre cents hommes et femmes, tous également rasés, assis à terre autour d'une sorte de place, sous les arbres. Sur cette place, plongée dans cette ombre violette qui flotte ici partout, des porteurs promènent sur leurs épaules le brancard orné de cornes de buffles où se trouve le petit cadavre. La mort n'est point terrifiante, comme elle l'est chez nous. Des sorciers interrogent le petit garçon, s'indignent de son départ, presque de sa désertion, puisqu'il n'a pas attendu d'être circoncis. On égorge des poulets que les enfants du village, tout à l'heure, mangeront. Aucune gravité, point de solennité : on va et vient, on parle, on discute. On plaisante, on crache. La reine elle-même, au bout d'un moment, donne le signal du départ et nous entraîne avec elle.

J'ai parlé de cela, parce que j'ai senti, comme dans le village berbère du Sahara, qu'une autre vie se déroulait sous mes yeux et qu'il suffisait de peu de chose pour y accéder. N'était-ce pas là ce dont nous avions si longtemps rêvé en Europe, au temps où nous songions à transformer le monde? Vie calme et fraternelle. Vie délivrée de l'histoire.

On peut le croire. Mais l'avion nous ramène du Sénégal à Paris en quatre heures et demie... On n'échappe pas à son destin : l'ethnologue revient lui aussi avec ses caisses d'objets. Il classe ses fiches, publie un livre savant qui peut même lui apporter une sorte de notoriété à laquelle il n'est point indifférent, reprend sa place dans sa société, gravit les marches d'une chaire de Faculté. C'en est fini jusqu'à la retraite : les « sauvages » s'éloignent; ils ne sont plus qu'une figure de rhétorique, bientôt un conte pour les petits enfants

Et ce monde de là-bas, est-il à jamais perdu? Comme le héros du roman d'Alejo Carpentier, *Le Partage des Eaux*, retrouverons-nous jamais le chemin du paradis? Faudra-t-il vivre en classant des fiches dans un Musée afin d'évoquer l'ordonnance solide des sociétés « stationnaires »?

Il y a peut-être une autre voie : celle qui, au-delà de l'ethnologie, tente de suivre le cours de la métamorphose et d'approfondir le changement lui-même. *Les Arabes d'hier à demain*, de Jacques Berque, sont peut-être l'exemple de ce que peut une recherche qui pressent sa propre destruction et surmonte en elle les semences de mort.

A propos de l'Orient arabe, nous suivons ainsi l'impitoyable mouvement qui altère les assises profondes de la vie psychique et sociale : la civilisation machiniste ne s'implante pas impunément, elle provoque des chocs et des émotions nerveuses dont nous connaissons à peine l'ampleur. En Europe, que savons-nous des souffrances cachées et peut-être inconscientes qui ont accompagné l'apparition du machinisme industriel ? Nous sommes à peine guéris des maux qu'il apporta avec lui, comme le savaient Bernanos et Teilhard de Chardin.

Or, dans l'Orient arabe, culture jusque-là stationnaire (encore qu'animée d'un lent devenir), nous assistons à des changements dont nous n'avons pas été conscients chez nous. Peut-être sommes-nous condamnés à observer chez les autres les maladies que nous n'avons pas su diagnostiquer sur nous.

Toujours est-il que nous voyons cet Orient se modifier pour accueillir « le message technique de l'Occident ». L'homme traditionnel s'est brisé en même temps que s'altérait le fin réseau de ses habitudes et de ses croyances. « L'Orient », dit Berque, « pour accéder à l'histoire moderne, a dû se faire tout entier symbole ». Idée saisissante qui donne au livre une singulière puissance poétique. Car l'auteur ne décrit pas seulement, il nous entraîne dans une longue flânerie et se perd avec nous dans « les labyrinthes géométriques » des « médinas », rôde dans les quartiers interdits, dépiste l'origine des mythes, examine les significations linguistiques, dans leur naissance pour ainsi dire charnelle. Certaines des pages du livre évoquent même le charme alexandrin de Lawrence Durrell.

C'est que l'ethnologue et le sociologue, ici, se sont faits eux-mêmes symboles pour comprendre un monde qui trouve dans le symbole une protection pour affronter l'histoire

moderne. Mais se rendre sensible aux métaphores ne suffit pas; il faut aussi appréhender le mouvement qui transforme le cadre de la vie et bouleverse les « structures » jusque-là en apparence immobiles. Ainsi, l'ancienne économie orientale était d'abord une éthique, une vision du monde; on se doute bien que l'homme d'aujourd'hui n'aborde pas sans crainte l'anonyme circulation des objets industriels. Entre des mains accoutumées aux transactions des marchés de village, les objets modernes changent de sens; le calcul économique altère aussi bien le langage que les structures de la conscience. Pour exister dans cette histoire, les vieilles sociétés doivent se mutiler, apprendre des lois nouvelles — celles qui commandent, par exemple, l'investissement « cette forme moderne du destin ».

Cela, souvent, l'Europe l'entend mal... Il faut, comme Berque, avoir vécu durant des années au milieu des Berbères du Maroc ou des Arabes du Liban, parler la langue classique aussi bien que les dialectes pour atteindre au noyau profond de l'être en métamorphose : le langage intérieur, la parole échangée, la sexualité, l'onirisme même et la musique inséparable de la vie intime participent à ce changement. « Les riches variations dans l'espace, que l'homme affectait, de pays à pays, de province à province, se transposent en variations dans le temps, c'est-à-dire en mutation de soi »...

« Mutation de soi »... Voilà ce qui fait souvent défaut aux livres des ethnologues : décrire d'abstraites et formelles structures ne suffit pas, sans doute, à rendre compte de la vie, même au niveau des sociétés qu'on imagine immobiles parce qu'on aime en elles un paradis perdu. L'ethnologie jette sur le monde un regard figé. Elle perd de vue l'effervescence qui, tantôt imperceptiblement, tantôt frénétiquement, détruit les « structures » et emporte les hommes au-delà d'eux-mêmes. L'Orient arabe s'est fait symbole pour entrer dans le monde moderne. Qui sait? L'Européen ethnologue s'est peut-être fait « sauvage » pour échapper à sa propre histoire...

JEAN DUVIGNAUD

SUR GENET ET DURAS

Mai, juin : le théâtre qui a de l'avenir commence chaque année à envahir Paris à cet instant de la saison où le théâtre n'a plus d'avenir, où la clôture annuelle va faire tomber le rideau de fer sur les espérances des jeunes compagnies. Dès le moment où le théâtre n'est plus une sérieuse affaire, les affaires sérieuses du théâtre se multiplient. Jamais on n'a plus de raisons d'avoir envie d'aller au théâtre qu'à cette période de l'année où les longues journées, les soirées douces, le spectacle de Paris illuminé, les belles nuits claires ôtent sournoisement l'envie d'aller au théâtre. Les salles de spectacle ressemblent alors aux appartements et aux maisons de notre enfance, le jeudi après-midi, quand les grandes personnes battaient en retraite pour abandonner le terrain aux gosses, qui montaient des spectacles où ils imitaient avec gravité les manières frivoles des adultes, ou bien à cette chambre capitonnée de Madame, dans *Les Bonnes* de Jean Genet, où, en l'absence de leur maîtresse et tyran, les esclaves s'inventent un jeu royal. Les gens qui font du théâtre, comme on fait des affaires, cèdent la place à ces gens pour qui le théâtre est l'affaire de leur vie, qui sont faits par le théâtre et pour le théâtre, à Jean-Marie Serreau, à Hubert Gignoux, à Jean Martin, à José Quaglio, etc. Les pièces qui faisaient seulement de l'argent, ou ambitionnaient d'en faire, abandonnent les plateaux aux spectacles qui font plaisir. Les premiers de la classe commerciale continuent d'occuper leurs bastions. Mais les cancres glorieux investissent la capitale. Ils ne font pas toujours recette, mais ils font honte aux marchands de bonnes-digestions-assurées, au bicarbonate de soude *Patate*, aux comprimés d'Alka Seltzer *Les Glorieuses*, aux Sels Kruschen les *Ambassades*, aux Petites Pilules *Boeing-Boeing* pour le foie.

Les beaux jours qui signifient la fin des bonnes recettes, qui sont déjà le prélude paresseux des vacances, les beaux jours qui devraient vider les théâtres les peuplent de spectacles excitants et nobles. Et, par-dessus le marché, le Théâtre des Nations nous invite à des voyages dans l'espace qui sont aussi, parfois, des voyages dans le temps. Ainsi la Schauspieltruppe de Zurich mobilise la grande tragédienne Maria Becker pour ressusciter un drame d'Ibsen, *Romersholm*, qui ressemble à une parodie de pièces-à-idées de l'époque modern-style interprétée (Maria Becker exceptée) par des comédiens qui roulent des yeux tragiques, se rongent pathétiquement les ongles de l'âme, et accentuent par l'artifice de leur jeu le caractère poussiéreux et désuet de la pièce.

Romersholm est aujourd'hui une pièce à la fois involontairement cocasse et profondément ennuyeuse, et on peut dire qu'elle a vieilli (mal) dans la mesure, justement, où les belles et généreuses idées que défendait Ibsen ont finalement triomphé. Nous n'arrivons plus à prendre au tragique le conflit qui opposait aux alentours de 1870 les conservateurs norvégiens aux radicaux, les bien-pensants aux libres penseurs. Les pièces « à problème », est-on tenté de dire, survivent malaisément à la solution pratique des problèmes qu'elles posent.

Pourtant, à peu près les trois quarts des grandes œuvres dramatiques depuis les origines des civilisations, sont aussi des pièces « à problème », et elles n'ont pas toutes, loin de là, perdu leur intérêt, leur vie, et leur force, alors même que les problèmes qui les avaient fait naître ont été résolus, ou ont perdu de leur acuité. Ce qui est vrai au théâtre est vrai, en général, pour la littérature. Le problème de l'esclavage n'est plus, sous sa forme antique, un problème urgent en Occident, mais nous sommes encore émus en lisant les textes de ceux qui condamnaient l'esclavage. On ne roue plus en place de Grève les libertins et les athées, mais Voltaire nous atteint encore en prenant la défense de Calas. Et Ibsen lui-même, qui est si ennuyeux dans *Romersholm*, nous émeut dans *Maison de Poupée*, quoique la situation des femmes en général dans la société moderne ne soit plus du tout celle de la petite Nora.

Il me semble qu'il y a de grandes chances que *Les Bonnes* de Jean Genet et *Le Square* de Marguerite Duras vieillissent moins mélancoliquement que *Romersholm*, même si petit à petit la condition des servantes évolue jusqu'à être abolie, même si un jour prochain il n'y a plus de « bonnes à tout faire », même si les « chambres de bonne » deviennent un souvenir, même si les formes contemporaines de l'esclavage disparaissent.

En réalité, la différence qui sépare une bonne pièce d'une mauvaise pièce n'est pas définie par l'opposition entre les pièces à thèse et les pièces « dégagées » : elle se situe à ce point précis qui sépare la pièce « d'idées » dans laquelle l'auteur ne s'engage pas, de l'œuvre dans laquelle l'écrivain se sent concerné, mis en question et mis en jeu. Brieux, François de Curel, Diego Fabri, Ibsen dans ses médiocres pièces, posent des problèmes, mais ne se posent pas de problèmes. Ils regardent de l'extérieur, à respectueuse et glaçante distance, les problèmes se poser aux patrons et aux prolétaires, aux magistrats et aux avocats, aux jésuites, aux libres penseurs, aux femmes, etc. La mauvaise littérature dite « engagée » est caractérisée par le total dégagement de ceux qui la font. Ils ne sont pas dans le coup : ils marquent les coups, beaucoup plus que les coups ne les marquent et ne les martèlent. Ce qui nous touche dans *Les Bonnes* ou dans *Le Square*, ce n'est pas seulement la tenue de la langue, le caractère de belle cérémonie verbale du dialogue des deux sœurs, ou de la petite domestique avec l'employé de commerce. C'est surtout que ni Jean Genet, ni Marguerite Duras ne sont *objectifs*. Ils ne se sont pas dit un beau matin qu'il y a à Paris plus de cent mille servantes, que leur condition servile pose un « problème » social, qu'il leur fallait sans perdre de temps aller s'enquérir auprès du Syndicat des Gens de Maison, faire une enquête dans les cuisines bourgeoises et les offices des beaux quartiers, et *poser* la question des bonnes. Les questions qui se posent ont un intérêt sociologique. Seules les questions qui s'imposent ont un intérêt artistique. Jean Genet n'a pas écrit *Les Nègres* parce que la documentation de l'O.N.U. sur le Tiers Monde avait attiré son attention sur les peuples sous-développés, mais parce

que son destin personnel, sa propre condition, sa biographie individuelle le rendent solidaire et complice des parias de couleur. Il n'a pas écrit *Le Balcon* parce qu'il était indigné de la condition humiliante des filles de maisons closes, mais parce qu'il a été lui-même humilié et offensé. Il n'a pas écrit *Les Bonnes* parce qu'il avait aperçu dans les maisons bourgeoises de pauvres filles harassées de besognes, mais parce qu'il a entretenu avec la société des rapports analogues avec ceux que Solange et Claire entretiennent avec Madame. Marguerite Duras ne *constate* pas que les petites bonniches sont solitaires, silencieuses et tristes, elle *expérimente* elle-même un poids de solitude, de silence et de tristesse qui est particulièrement accablant pour les filles pauvres et les gens dénués. Les grandes œuvres de révolte et de contestation ne décrivent pas ce qui arrive à une catégorie d'êtres particulièrement démunis, elles expriment ce qui arrive à chacun de nous, à l'auteur d'abord, et plus cruellement encore à certains membres de la société. Une plaidoirie a toutes les chances de rester un discours ingénieux ou raisonnable si l'avocat demeure un avocat, installé à mi-chemin du box des accusés et de l'estrade des juges, engoncé dans son bel uniforme noir de défenseur officiel, parlant plus au nom d'une justice abstraite qu'au nom de ceux qu'on poursuit. Les mauvais écrivains défendent une thèse, tandis que les bons défendent leur peau. Les idéologues froids blâment éloquemment les misères qu'on fait aux pauvres, aux Noirs, aux Juifs, aux domestiques, aux parias, aux femmes humiliées, aux filles publiques, aux amants empêchés de s'aimer, aux êtres emprisonnés de solitude. Les poètes se sentent eux-même pauvres, nègres, Juifs, domestiques, parias, humiliés, brimés, captifs, isolés. On ne fait pas une œuvre d'art avec de bons arguments, mais avec ses vieilles blessures, et il est beaucoup moins important d'avoir raison en théorie, que d'avoir eu mal en pratique.

CLAUDE ROY

FILMS AMÉRICAINS

Rien n'étonne les jeunes Américains comme l'intérêt que les critiques et le public avertis d'Europe continuent de porter à maintes productions des grandes compagnies hollywoodiennes, qui leur paraissent toutes, des plus traditionnelles aux plus récentes (celles dites « des indépendants ») perpétuer un art sclérosé, stérile, académique, ne constituant le plus souvent qu'un médiocre spectacle de divertissement, reflétant dans tous les cas un univers abstrait, vieillot, l'univers idéaliste et sentimental de leurs parents. Ainsi, il n'est pas rare de les entendre confondre dans un même mépris à la fois Cukor et Litvak, Hitchcock et Hathaway, Anthony Mann et Delbert Mann, Nicolas Ray et Negulesco, et rejeter en bloc tous ces genres — policier, western, drame psycho-logico-social, comédie musicale, fresque historico-biblique — qui ont fait la gloire du cinéma de leur pays et donnent encore naissance de temps à autre, dans les limites de leurs cadres bien définis, à une œuvre digne d'admiration.

De cette production conventionnelle, caractérisée par la grande vedette, le scénario bien agencé, la belle photographie et l'inévitable ritournelle symphonique aux moments d'émotion intense, nous avons pu voir récemment deux exemples typiques avec les derniers films de John Huston et de Vicente Minnelli.

Des *Misfits*, il faut bien dire que le principal attrait réside dans le générique et les quelques noms prestigieux qu'il évoque. Car les « problèmes » des quatre « maladaptés » errant dans les solitudes grandioses du Nevada sont posés par Arthur Miller d'une manière tellement sommaire qu'ils n'intéressent véritablement personne, à aucun moment d'une

exposition fertile en redites, en épisodes tapageurs, en à-côtés spectaculaires gratuits, ou plutôt, ce qui est pire, « bon marché ». Privé de sa bande sonore, ce serait peut-être un honnête film d'aventures; mais on parle, il s'agit manifestement de penser, des répliques graves s'échangent, les auteurs réfléchissent, les héros méditent, et un murmure insistant, persistant, chuchote dans l'oreille du spectateur : « Quelle grandeur, n'est-ce pas? Quel sens du tragique! Comme c'est humain! Comme c'est bouleversant! » Mais les larmes coulent sans émouvoir, et le sens des reparties s'épuise dans l'instant. Le film présenterait un intérêt particulier, dit-on, du fait que Marylin Monroe y jouerait quasiment son propre personnage; mais on pressentait mieux quelle pouvait être sa « vraie » nature dans *Le Milliardaire* ou *Sept Ans de Réflexion*. Ce serait aussi le lieu d'une âpre critique de la civilisation américaine; mais le moins qu'on puisse dire est que cette critique tombe à plat; pour plus d'un spectateur, elle passe inaperçue, et bien des films américains, depuis cinquante ans, ont fait, avec plus de simplicité, une critique plus vigoureuse et plus sincère des États-Unis. Il reste de cette entreprise prétentieuse quelques belles vues d'avion et l'idée pénible que les chevaux sauvages du Far-West finissent en hachis pour chiens dans des boîtes de conserve.

Plus honnête, plus intéressant, est *Home from the Hill (Celui par qui le scandale arrive)*, réalisé par Minnelli sur le canevas d'un gros roman retraçant l'histoire d'une famille texane. Tout est parfaitement conventionnel dans cette adaptation : cadre, situations, dialogues, personnages, conflits... Il n'est que trop évident par ailleurs que dans ce genre de travail, le metteur en scène s'est attaché à fignoler certaines scènes qui lui plaisaient spécialement, quitte à bâcler certaines autres, et l'on passe ainsi du meilleur au pire. Mais le meilleur est ici très bon (le coup de feu dans la cheminée, la chasse dans la forêt), et le pire (la scène d'amour des deux jeunes gens) n'est quand même pas exécrable. Certes, Minnelli a fait nettement mieux, dans le même genre, avec *La Toile d'Araignée*, et infiniment plus original, dans un genre différent, avec *La Femme modèle*, mais cette longue fresque humaniste se laisse voir sans ennui, en dépit d'un

Robert Mitchum grassouillet qui ne semble guère s'intéresser à son personnage.

Quoi qu'il en soit, c'est contre ce cinéma « de qualité » que s'insurgent bon nombre de jeunes spectateurs américains, qui, charmés par un exotisme opérant en sens inverse, affichent maintenant une ostensible prédilection pour les films en provenance d'Europe (sur le plan de l'exotisme et du rôle important qu'il joue dans les jugements esthétiques, le cinéma japonais est le seul qui soit goûté des deux publics, européen et américain, avec un égal coefficient de partialité). Tant pour répondre à cette révolte que pour satisfaire à leur propre besoin d'expression, d'intrépides novateurs, presque tous New-Yorkais d'origine ou d'adoption — photographes, poètes, acteurs ou metteurs en scène de théâtre — s'efforcent depuis quelques années, au prix de difficultés matérielles énormes, de créer un cinéma qui « recolle » à la réalité sociale, intellectuelle, morale, du monde actuel. Bien entendu, les tendances, les conceptions, les techniques sont diverses, mais l'intention de base est identique : rompre avec l'irréalisme « officiel », partir à la recherche d'une vérité que les impératifs, ou les démissions, de la grosse machinerie industrielle ont fardée au point de la rendre méconnaissable. *On the Bowery* et *Come back Africa*, de Lionel Rogosin, ont déjà été projetés en France. Voici à présent *Shadows*, de John Cassavetes.

Le trait essentiel de *Shadows* est que l'anecdote n'y semble pouvoir, à aucun moment, prendre le pas sur les phénomènes dont la description constitue la matière même de l'œuvre. Une des plus nettes caractéristiques du film et du roman conformistes est que l' « histoire » a tôt fait d'entraîner les événements dans une direction ouvertement (donc abusivement) préétablie, les absorbant les uns après les autres, les polarisant dans un sens unique et irréversible. D'où l'impression fâcheuse que tout le système des significations est réglé d'avance. Ici, rien de tel, et le premier bon point de *Shadows* est de ne vouloir rien démontrer, mais simplement suggérer en montrant. Le second est d'y réussir.

On voit au début trois jeunes New-Yorkais déambuler

du côté de Time Square, entrer dans un bar, courtiser des filles. Deux d'entre eux sont des blancs ; le troisième, Ben, peut être pris pour un Porto-Ricain. Mais voici qu'on l'aperçoit un peu plus tard en compagnie de son frère Hugh, qui, lui, est indiscutablement noir. D'où rapide retour mental du spectateur (blanc) sur le comportement antérieur de Ben : le sens de ses mimiques, de ses silences, de ses fuites brusques, s'éclaire : Ben, ni blanc ni noir, erre d'une communauté à l'autre, rejeté par personne, mais jamais « chez soi » nulle part ; les images où on le voit marcher seul dans les rues ont presque, maintenant, valeur métaphorique. Ensuite, on fait connaissance de Lélia, sœur de Hugh et de Ben, qui passe néanmoins pour blanche — italienne ou espagnole. Lélia se prend d'affection pour un jeune blanc, Tony, qu'aucun soupçon de ses origines n'effleure, et tout va pour le mieux entre les deux jeunes gens jusqu'au moment où tout le monde se trouve en présence. Tony fait alors la même découverte avec Lélia que le spectateur (blanc) tout à l'heure avec Ben. La confrontation de Hugh avec Tony est saisissante de justesse, de mesure et de retenue dans la violence — dans une situation où, pour deux des protagonistes au moins, tout chavire et s'écroule. Le style de jeu nettement « Actor's Studio » que Cassavetes imprime à ses interprètes s'accorde ici à merveille avec la nature des sentiments à exprimer : lèvres qui tremblent un peu plus que de coutume, mâchoires contractées, poings serrés, regards qui vacillent, les points d'appui cédant.

Il fallait sans doute ce conditionnement en deux temps du spectateur pour le faire pénétrer « de l'intérieur » dans la réalité fuyante, multiforme, sournoise, de ces rapports. New-York, avec ses huit millions d'habitants de toutes races, est peut-être l'endroit du monde où le registre des distinctions subtiles, des promiscuités et des intégrations incertaines, des franges troubles et des cloisonnements invisibles est le plus étendu. Du fait même qu'il n'y existe aucune ségrégation officielle, les réflexes racistes y jouent, si l'on peut dire, à l'état pur, à l'état naissant, intime, et parce qu'ils ont à être réprimés, ils prennent la forme la moins démonstrative, la plus silencieuse et en un sens donc la plus sombre,

la plus amère, pour celui qui se convainc que dans l'état actuel des choses, tout a été fait administrativement pour les ramener à la plus petite quantité civilement « irréductible ». *Shadows*, tourné en Louisiane ou dans l'Alabama, eût été fort différent, à commencer par les scènes de flirt dans les bars. Ici, la hargne, le désespoir, le dépit, donnent lieu à des explosions détournées, plus secrètes, admirablement saisies par l'objectif sur le visage des comédiens.

Des notes de contrebasse scandent le flux et le reflux de ces bouffées de rage contenue — celles que joue Charlie Mingus, le plus grand créateur, avec Thelonius Monk, de la musique de jazz d'aujourd'hui. « Je ne peux la jouer qu'en pensant à la haine, à la persécution et au vol qui sévissent dans notre monde », dit Mingus à propos d'une de ses compositions, *Haitian fight song;* pour lui, le jazz est une arme de combat, une arme de libération, dans tous les sens du mot.

En fin de projection de *Shadows*, auteur et producteur précisent : « Le film que vous venez de voir était une improvisation ». Le terme est équivoque, et le degré d'improvisation d'un film souvent difficile à déterminer. Il y a loin, de la scène d'amour paisiblement tournée dans une chambre ou dans la rue, aux prises de vue délicates, plus proches du reportage, réalisées par Rogosin dans les bars du Bowery ou celles qui furent « dérobées », à la sauvette, par le même Rogosin dans les quartiers noirs d'Afrique du Sud. Jean Rouch, pour sa part, tourne avec des acteurs de hasard, sur un canevas très lâche, une suite de scènes qui ne prennent leur sens que par le commentaire ou les dialogues spontanés qui les unissent. John Cassavetes a un peu travaillé de la même façon pour *Shadows*, à ceci près — mais c'est capital — que ses acteurs sont, comme lui-même, des professionnels de théâtre. Quant au résultat, il est remarquable que *Shadows* possède toutes les qualités propres à la chose improvisée sans presque en laisser paraître les inévitables imperfections (image tressautante ou floue, son brouillé). Il existe d'ailleurs deux versions du film, ainsi que Cassavetes l'explique dans une intéressante interview publiée par les

Cahiers du Cinéma[1] : « ... ce qui veut dire simplement que, la première version achevée, nous n'en étions pas satisfaits et nous retournâmes pendant dix jours. Ce qui s'était produit dans la première version, c'est que, en tant que metteur en scène, j'étais tombé amoureux de ma camera à la minute même où je l'avais eue entre les mains, et je me contentais d'exploiter la technique cinématographique, recherchant le rythme pour le rythme, utilisant de grands angulaires, filmant à travers arbres et fenêtres. J'obtins un rythme plaisant, mais qui n'avait rien à voir avec mes personnages... Nous nous remîmes au travail, et j'essayai de filmer du point de vue de l'acteur. Et je crois que nous avons réussi, car les acteurs sont magnifiques, alors qu'auparavant on n'arrivait pas à les reconnaître derrière tous ces arbres et ces voitures. »

La première version de *Shadows* faisait peut-être plus grand cas du pittoresque new-yorkais, laissait peut-être plus de place à l'improvisation d' « amateur ». La seconde, celle qui est distribuée et projetée en Europe, est assez belle pour que nous nous consolions d'en ignorer l'esquisse.

CLAUDE OLLIER

1. N° 119 de Mai 1961.

BRAQUE ET VILLON
MESSAGE VIVANT DU CUBISME

I

« Dans les écoles, a dit Baudelaire, qui ne sont pas autre chose que la force d'invention organisée, les individus dignes de ce nom absorbent les faibles. » Il ajoutait : « La glorification de l'individu a nécessité la division infinie du territoire de l'art ; l'individualité, cette petite propriété, a mangé l'originalité collective. C'est le peintre qui a tué la peinture. »

Des peintres comme Braque et Jacques Villon nous invitent à méditer la leçon du cubisme qui, au seuil de cet effondrement des valeurs, apparaît d'abord comme un mouvement de purification et de vérification, un appel à la synthèse après les délires de l'analyse. C'était déjà une urgence de caractère collectif que de rassembler les énergies inquiètes, les disciplines éparpillées. On présente généralement le cubisme comme l'antithèse de l'impressionisme. Cependant, s'il y a rupture sur le plan technique, il y a continuité dans l'esprit. Du reste, il ne saurait en être autrement. L'art, comme un être vivant, se développe par transformations successives d'un fonds originel; l'évolution ne fait que ramener à sa substance, sans modifier ses qualités spirituelles ni sa propriété interne, les aspects changeants de la forme extérieure et des moyens d'expression. Issu de la poussée vers les structures intérieures amorcée par Cézanne — dont il approfondit les éléments nouveaux de généralisation — le cubisme a porté si loin sa tentative d'anonymat architectonique qu'il oppose à l'originalité extérieure de l'œuvre individuelle une originalité interne et collective. Les cubistes ont affirmé la volonté non de créer un style, mais de retrouver une dialectique collective, équivalent du langage technique — instrument personnel — que tout peintre,

jusqu'à l'impressionisme, possédait au service de son style propre. Ce langage s'exerçait sur la richesse et le jaillissement des éléments extérieurs; ceux-ci composaient le contenu de l'œuvre. La puissance de l'unité qui les dominait, les contenait, c'était le style. Mais les rapports se sont inversés. Le contenu, c'est le style même, et le contenant ne fait qu'un avec lui.

Les cubistes se sont élevés contre cette réduction du contenu au formel. Ils ont cherché des solutions inédites aux rapports, — toujours remis en question — de l'esprit et de la matière, de la matière et de la forme : d'où les papiers collés et la première idée du « Tableau objet » qui, depuis, a fait un triste chemin. Ainsi le cubisme, recherche empirique et logique interne, répondait-il à l'urgence d'une discipline formelle autant qu'à l'esprit de découverte. A l'apogée de son développement (de 1910 à 1914) le cubisme a tenté de rassembler les éléments de la fugue, de concilier les antagonismes pour forcer l'unité de l'art à se réaliser. Les toiles maîtresses de la période analytique se présentent, dans leur économie et leur farouche souci d'unité, telles des architectures mouvantes, instables, toujours renouvelées par une inspiration tâtonnante. Elles sont comme les visages divers du grand œuvre entrepris en commun, un tableau anonyme et cent fois recréé. Ensuite le faisceau s'est défait. Après avoir touché ce point d'équilibre collectif, le cubisme s'est désagrégé en tant que mouvement. Selon le goût de chaque peintre il a évolué vers une géométrie abstraite (Delaunay, Kupka, Herbin) ou vers un expressionnisme décoratif (Picasso, Léger). Seuls Gleizes et Juan Gris ont mené jusqu'au bout, sans renoncement ni renouvellement, une aventure qui coïncidait étroitement avec leur destin. Sans doute Braque et Villon sont-ils les fils privilégiés du cubisme, qui ont su, sans trahir son message initial, le porter, sur le plan de leur œuvre personnelle, à son plus haut destin. La rétrospective Villon, à la galerie Charpentier, et la riche exégèse consacrée (aux Éditions Skira) par M. Leymarie à l'œuvre de Braque soulignent combien logique fut l'intervention du cubisme dans l'évolution de la tradition picturale.

Le maniement du Matériau atteint chez Braque une gravité, une plénitude sans habileté; il sera le sceau de son génie. M. Leymarie a raison d'insister sur les emprunts faits par Braque à l'art des peintres en bâtiment; ceux-ci comptent parmi les héritiers suprêmes de la technique picturale. Cette belle humilité permet à Braque de retrouver la puissance d'évocation, l'intimité avec les substances d'un Chardin, isolé lui-même, en un temps d'individualisme stérile, au terme d'une tradition ouvrière sans défaillance. Braque sait animer la matière de la même flamme qui ne jaillit pas, mais s'enferme dans les objets, concentre leur saveur, leur esprit secret, leurs forces expressives dans la volupté exclusive de peindre. Chardin avait acquis une pénétration telle de la matière qu'il semble avoir broyé du bois, de la terre, du cuivre avec ses couleurs. Lorsque Braque incorpore à ses tableaux du sable ou des imitations de matières — faux bois, faux marbre, papiers peints que M. Leymarie qualifie « injections de vérité » — il obéit à la même impulsion de communion profonde; non, comme Picasso, à l'instinct d'affirmer sa domination sur les choses.

M. Leymarie s'attarde sur le délicat problème des relations de Braque et Picasso. Il dégage fort bien leurs dissemblances : Picasso « plasticien magique », Braque « essentiellement peintre et nature lyrique »; Picasso « obsédé par la forme et sa vigueur plastique, Braque par l'espace et son unité picturale ». Il semble extraordinaire que de telles divergences n'aient pas interdit l'orientation parallèle de leurs recherches. A partir de 1907 — et du « Nu Debout » de Braque qui suit de près les « Demoiselles d'Avignon » — leurs recherches vont s'appeler, se répondre, se croiser, se poursuivre. Seule la magnifique aventure de 1910 à 1912 les verra — avec des œuvres telles que le « Portrait de Vollard » de Picasso, le « Torse de femme », « Piano et mandore », ou le « Portugais » de Braque, — marcher d'un pas unanime aux mêmes buts; et c'est peut-être la plus émouvante réussite du cubisme, de son effort pour ramener à l'unité les multiples contradictions qui hantent chaque individu. Depuis le « Nu Debout » jusqu'en 1910, Braque poursuit un approfondissement de la construction cézannienne, de la vision globale et continue

qu'elle traduit. Les paysages de la Roche-Guyon — que hante le souvenir des « carrieris Bibemus » — expriment la volonté d'obtenir la monumentalité par la couleur; certaines natures mortes : « La table ronde », « Guitare et compotier » (réplique vivante de la fameuse « Nature morte au plâtre » de Cézanne) se construisent par formes ouvertes, reliées par les modifications internes du contour, la qualité des passages, la souplesse des rapports architecturaux ; déjà ce que Braque appelle « l'espace tactile » tend à se substituer à l'espace construit.

Picasso ne s'est jamais approché de Cézanne que superficiellement. Sa vision est successive; elle multiplie les lignes continues, les formes totales et fermées. Sitôt réalisés les paysages de Horta de Ebro, dans la ligne de Cézanne, il s'aventure dans mille directions. Il reste porté par les courants expressionnistes et primitivistes — influence de Gauguin à travers la sculpture nègre — qui, manifestes chez Derain ou Matisse, n'ont pratiquement pas touché Braque.

Avec « La musicienne » de 1918 — qui précède « Les trois musiciens » de Picasso, peints en 1921 — Braque réalise, après la longue rupture de la guerre et de sa convalescence, « l'identification poursuivie entre les apparences et les significations, entre la matière picturale et sa valeur incluse de poésie ». Ensuite, au rythme des œuvres qui se succèdent quasi sans rupture ni interruption, c'est la maîtrise d'un style qui se développe sur ses propres fondements, « la vision elle-même qui se libère en sa force hallucinatoire ». Les voies de Picasso et de Braque ne sont plus parallèles. Braque creuse une imagination que Picasso déploie en surface. Braque ne s'est jamais soucié d'inventer ni de combiner des figures, de chercher dans le mythe un prétexte à sublimer des images. Son dépouillement, désormais, est une conquête stable; il supportera sans faillir la profusion ornementale des œuvres de 1938 et 39. Celles-ci — « l'Atelier », « Nature morte à la mandoline » — préfigurent la série des grands « Ateliers » achevée en 1956. C'est une des lois profondes de la création, chez Braque, que cette progression par séries : « épanouissements et variations » dit M. Leymarie. La sollicitation d'un sujet, l'invention d'un thème, le choix des possibilités

de développement justifient toujours chez Braque une très longue et vaste activité créatrice. Au contraire de Picasso qui ne se fait grâce ni d'une variation, ni d'une évasion, Braque entend découvrir la seule formule mathématiquement valable ; formule qui contient ses possibilités nouvelles de développement. On songe à la thématique musicale d'un Ravel ou d'un Haydn. La série des Ateliers — qui s'échelonnent de 1941 à 1956 — « étranges et complexes, nous dit M. Leymarie, comme des batailles d'Uccello », sont un aboutissement magistral de richesse et de retenue. Ce dépouillement, fait de violences compensées, soutient la plénitude du contenu. Braque s'est détaché de la sensation au point de capter la substance de la vie qui est délire. Telles formes, — « le Billard » de 1914 et son amplification monstrueuse, ou ce nuage, derrière une fenêtre, dont Jean Paulhan a dit qu'il évoque un souvenir d'enfance — acquièrent un excédent d'existence, par la mise en œuvre d'un système d'économie qui établit le silence autour d'elles. Les derniers ateliers voient enfin surgir cet oiseau étrange qui habitait déjà, indéterminé dans sa forme, l'Atelier de 1939. Désormais, il s'évade et crée son espace propre. Sans doute est-il dans l'œuvre de Braque moins un symbole — Braque les hait — qu'une image élue, image qui incarne son rêve de « spiritualité de la matière » dont procède sa « poétique de l'espace ». « Ce mouvement de vol — écrit Bachelard dans sa *Poétique des ailes* — donne tout de suite une abstraction fulgurante, une image dynamique parfaite. La raison de cette rapidité et de cette perfection, c'est que l'image est dynamiquement belle ». Et Bachelard, dans le même chapitre, ajoute — exactement comme s'il évoquait l'oiseau de Braque — « Le vol doit créer sa propre couleur. L'oiseau qui vole dans nos rêves et dans les poèmes sincères ne saurait être de couleur bariolée. Les couleurs multiples papillonnent. On ne les trouve pas dans les puissantes rêveries qui continuent les rêves fondamentaux ».

(A suivre) JEAN REVOL

NOTES

A PROPOS DE CÉLINE[1]

Céline n'est pas un phénomène ordinaire, et ses livres encore moins.

Je n'en défends pas l'abjection, puisque je la reconnais. Mais je ne pense pas qu'on la prenne pour ce qu'elle est, ni qu'on y ait vu ce qu'il faut y voir.

Les titres que Céline donne à ses livres doivent, d'abord, incliner l'esprit à la réflexion. Ils sont terribles et bouffons à la fois. Mort à Crédit *est la suite naturelle du* Voyage au bout de la Nuit.

Quand on est arrivé au fond des ténèbres, s'il reste un homme, ce vivant est un mort à crédit. Pour mieux dire, il est en viager de la terre, comme les petits rentiers, qui ont vendu tout ce qu'ils ont pour une rente, le sont dans la vie.

La plus sotte erreur serait de s'en tenir au dégoût des œuvres énormes que l'on doit à Céline. Ces livres de six à sept cents pages, qui en valent trois ou quatre de ceux qui se publient tous les jours, où les lignes noires truffent le papier blanc plutôt que le papier blanc les lignes noires, les livres de Céline perdent leur sens, si on les prend à la lettre.

Il est ridicule d'y voir une thèse sociale, et d'en partir pour faire le procès à l'État, à la morale, à l'ordre présents.

1. L'étude qui suit a été retrouvée dans les papiers d'André Suarès. Elle date de 1946.

L'horreur de Céline va bien plus loin : c'est à toute la vie qu'il en a. Et, pour mieux s'en défaire, il la noie dans l'ordure et l'ignominie.

Il n'est pas le vrai réaliste, qui fait la photographie des hommes et de la vie.

Mais, au contraire, il est le terme fatal de tout art et de toute pensée réalistes : l'excès du trait hideux. La caricature est l'expression réelle de l'idéal.

Le monde et la société, selon Céline, ce n'est qu'un intestin et un anus, un double sexe et toutes les sécrétions qui s'en suivent.

Ceux qui lisent Céline gravement n'y peuvent rien comprendre et ne savent lui rendre justice. Et ceux qui l'admirent encore moins que ceux qui s'indignent.

Il fait horreur aux timides et aux honnêtes gens : pour Céline ce n'est qu'une foule de sales hypocrites.

Il fait hurler de joie les violents et les rebelles, qui rêvent de mettre le feu aux quatre coins de l'État Social, et de purifier la terre en la couvrant de leurs excréments : pour Céline, ce ne sont que des idiots et une sale vermine; toutefois, il leur accorde un sens exact de la vie, et il les loue d'être sincères : selon lui, ils osent se montrer tels qu'ils sont, et tel est tout homme, s'il ne ment pas.

Rien de vrai ni de complet ici ni là.

Il y a toujours des médecins dans ses livres; et même ils sont tous des livres de médecin.

Avec lui, ils tombent tous au plus bas de la vilenie humaine. En sa qualité de médecin, Céline sait la misère humaine, et ses livres l'étalent sur la table d'opération, nue, purulente et cynique. Mais au lieu d'en avoir pitié, les livres de Céline souillent la misère de l'homme, que Céline lui-même n'outrage sans doute pas au fond de son âme ; car il en a une, et ses livres n'en ont pas. Ils connaissent la douleur, l'infaillible infortune de vivre ; ils en vivent, comme le médecin des morts, et ils la bafouent.

Quand le médecin n'a pas le respect de sa mission, il

ne l'a pas des malades ; et s'il n'a pas le respect des malades, il est immonde sans effort et tourne à l'ignoble avec naturel.

Il n'est pas de vrai médecin sans une sorte de vocation. Sinon apôtre, il lui faut être infirmier de naissance. Ainsi les vraies femmes : elles sont nées infirmières du corps ; les médecins doivent naître infirmiers du dedans : non de l'âme, elle n'est pas de leur ordre ; mais de la machine vivante.

Dans une foule de médecins, même sans talent, ce don est plus ou moins vivant, une vertu plus ou moins active. Il les élève au-dessus du commun, comme la religion porte naturellement les prêtres un peu plus haut que le reste de la plèbe humaine. On ne rencontre presque jamais un prêtre, dans le clergé de France tout au moins, qui ne soit au-dessus de l'homme qu'il eût été, s'il n'avait pas été prêtre en effet.

Il a trouvé un des mots les plus noirs qui aient jamais été dits sur l'homme : « Faire dans sa culotte est le commencement du génie. » Apothéose de la peur et de toute lâcheté. C'est ce qu'en sa qualité de médecin il a pu constater dans tous les ordres : car, à quelque degré ou en quelque forme que ce soit, partout s'étalent, comme l'huile océanique de l'ordure, la maladie et la mort. Même si j'ai horreur de cette vue, j'estime Céline d'avoir osé la dire.

En somme, il n'envie un peu que les animaux. Non pas qu'il les estime ; tout lui semble également vil. Mais leur misère lui semble moins amère que la nôtre : ils ne sont pas savants ; ils ne vont pas à l'école ; ils ne pensent pas ; et telle est leur supériorité. Une vie de chien? Allons donc ! c'est le chien qui peut aboyer, s'il pense : Une vie d'homme !

En dépit de tout, Céline a beau faire le cynique : sous le masque de la turpitude et de l'injure, je vois le médecin. Il crache sur les malades, mais il les soigne ; la pitié qu'il en a, l'aide qu'il leur veut donner, voilà tous les liens qui le rattachent aux autres hommes ; et moins ces amarres, il serait un nihiliste parfait. Il a horreur de la

société humaine ; mais il a, pour les hommes, la compassion que leur misère assure à ces misérables.

Il est fatalement antisémite, comme tout le reste. Pour tout le monde : être antisémite, c'est le principe de l'ordre et de l'anarchie, de la sagesse et du délire. Les plus diverses sortes de chiens s'accordent dans cet aboi : ouah ! ouah ! ouah ! le roquet et le molosse, le chouchou et le dogue, la Poméranie et l'Écosse, Pékin et Berlin, l'Arabe prussien, El Hadj Hitler à La Mecque.

Il est anti-tout : contre la nation, et contre l'individu, contre toute morale et contre tout État. Il semble, en dernier ressort, de loin en loin, se confier à la nature ; mais il fait semblant, tout au plus : il est trop intelligent pour donner aux nègres ce qu'il refuse aux blancs, aux crocodiles ce qu'il refuse aux saints.

La nature n'est pour lui qu'une arme de choc, un moyen de guerre. A l'entendre, la civilisation ignoble où nous sommes, et celle cent fois plus ignoble encore où il nous plonge, souffrent surtout de la contrainte : toute règle, selon lui, est de la m... Les lois, les mœurs, l'art, la science, cycles et épicycles de m... on les met à la place de la nature, on les substitue à la joie, au plaisir, à la volupté ; et la civilisation au total c'est le total emm.....

Il le dit, parce qu'il est la négation même. Mais il sait bien qu'il ment. Car il n'a pas assez de mépris pour les nègres : il n'est pas si simple de ne pas voir ce qui fait l'horreur du monde et de la vie tels qu'il les croit être.

Et il ricane, il s'en donne de rire à cœur joie. Il se sauve par là et il nous offre ce moyen de salut, le seul en somme. On a parlé jusqu'ici des larmes de crocodile : Céline a inventé les rires de crocodile.

Anarchiste, sans doute ; mais il ne l'est que pour ruiner toutes les archies. Et certes, si l'anarchie régnait quelque part, il serait contre l'anarchie, comme il est contre tout le reste...

ANDRÉ SUARÈS

LA POÉSIE

JEAN TARDIEU : *Choix de poèmes (*1924-1945*); Histoires obscures* (Gallimard).

Tout choix de poèmes est pour l'œuvre une épreuve redoutable : celle de Jean Tardieu en sort fortifiée, victorieuse. En relisant ces poèmes groupés par affinités thématiques ou tonales plutôt que par époques, on sent mieux leur profonde unité, et la variété des accents n'en demeure pas moins étonnamment sensible. La poésie de Jean Tardieu n'est pas monolithique; elle explore des champs divers : confidence, parodie, rêve, méditation et fable; et si elle n'est pas aussi proche d'elle-même partout, sa source est une. Le beau texte de prose intitulé *Mémoires d'un Orphelin* aide beaucoup à situer celle-ci. Tardieu y raconte brièvement, comme un petit drame, l'histoire de son esprit. C'est une histoire intéressante, émouvante, et que plus d'un contemporain pourrait conter, ou a contée, avec moins de concision et de netteté. On y trouve au premier plan un contact immédiat avec ce que le poète appelle ailleurs, sans ironie, la « sainte réalité » : bonheur si plein, si peu douteux, qu'il semble que l'on puisse fonder sur lui vie et œuvre. Mais voici ce bonheur menacé : qu'y a-t-il, au-delà du réel?

Quel est ce sombre murmure, perceptible tantôt hors de nous, tantôt en nous, comme si la menace de l'illimité pouvait être aussi bien extérieure qu'intérieure? Jean Tardieu a beau décider un jour que « tout ce qui se dérobe n'est pas », comme il veut tout de même saisir l'ensemble et qu'il refuse d'expliquer cet ensemble par des idoles, il est obligé d'affronter cet abîme, ce non-être obsédant. Sans doute parvient-il, croit-il parvenir, dans ce texte, à accepter même l'obscurité et sa condition de « bienheureux naufragé » : mais cette acceptation n'est pas un état durable. Ainsi s'explique le double mouvement qui domine toute sa poésie : d'une part l'élan heureux vers les formes claires, l'espace paisible et mesuré, une musicale transparence (d'où vient qu'il parle si bien de Poussin, de Corot, de Rameau); de l'autre, l'éternelle appréhension du « fleuve caché », du « témoin invisible », de l'abîme parfois horrible, appréhension qui freine le mouvement, assourdit les timbres, et quelquefois fait même grincer la voix, qui devient celle de *Monsieur Monsieur*, lointain cousin de Plume.

Bien que Jean Tardieu ait affronté avec succès les grands thèmes, les grandes images (océan, tonnerre), bien qu'au moment de la guerre, quand l'inconnu prit le visage affreux

de la tuerie, il ait su en conjurer les menaces, bien que l'humour, la fantaisie, les jeux de la métaphysique et de la grammaire lui réussissent aussi, c'est sans doute lorsqu'il se replie dans l'intimité du citadin, fût-ce du citadin réfugié à la campagne, qu'il s'accomplit le plus parfaitement. C'est pourquoi les alternances de paix et de crainte qui rythment son œuvre s'expriment si souvent par l'image de la maison et de ce qui est « derrière la porte »; mais là encore, il y a ambiguïté, la maison pouvant être prison ou refuge, et la porte pouvant laisser passage au bonheur de l'air retrouvé comme à l'horreur de l'innommable.

Dans ce domaine intime (Paris, la Seine, Villiers), sa poésie, essentiellement, exquisement musicale (prolongeant d'ailleurs en France une tradition de fluidité dans laquelle on retrouve aussi bien Lamartine que La Fontaine), s'est manifestée tantôt par des monologues ou des dialogues (dialogues chers au cœur divisé) sinueux, incantations prudentes grâce auxquelles rues, fleurs et meubles, mais visages aussi, s'apprivoisent; tantôt par des sortes de chansons dont le martellement léger, les timbres clairs et parfois acides, le rythme tour à tour nonchalant et trébuchant, les thèmes transparents évoquent le clavecin des *Soupirs* ou des *Barricades mystérieuses*. Je trouve là un poète admirable, en équilibre entre les belles apparences et l'abîme; ainsi dans le merveilleux poème intitulé *Je suis la rencontre obscure :*

Passant qui ventre ravi
d'accord avec Mars inégal
voici voici que j'entends
un chant secret mais non triste

Le même toujours le même
depuis mille ans que je vis
c'est toi présence paisible
qui parle et parle à voix basse...

PHILIPPE JACCOTTET

JEAN TORTEL : *Élémentaires* (Mermod)

Élémentaires : la poésie de Jean Tortel est réflexion à partir de quelques éléments ou objets simples. Voici la fleur, l'eau, le feu; voici, dans la chambre du poète, la lampe, le miroir, le vase de cristal; voici la femme, la poésie. Tout commence, peut-être, par un regard que la stupeur fixe sur l'un de ces

éléments et qui tente d'isoler celui-ci pour le mieux cerner. On dirait d'abord que le poète va se contenter de notes, d'observations subtiles, de nuances, mais plutôt froides :

La fleur est humide
Elle est une chose lourde
Ronde fermée sans lumière
A l'intérieur...

Mais les difficultés commencent aux premiers mots prononcés à propos de la moindre chose :

Tulipe ô femme et je commence à te détruire...

Drame du regard, drame de l'expression : drame de la distance. Voilà non ce que raconte l'œuvre de Tortel, mais ce à quoi elle nous mêle ; ce qu'elle domine en muant sans cesse le désespoir en beauté, l'incertitude en rigueur. Comment saisir aucune chose ? Comment franchir les distances ? L'image détruit l'objet en évoquant un autre objet ; le langage abstrait ce dont il veut parler, l'absorbe ou le fige. Toute beauté est menace, toute fleur ne s'ouvre, ne se révèle qu'en mourant ; toute parole, au lieu de montrer le véritable objet, risque de le cacher sous une image à la ressemblance du poète. En fait, nous ne pouvons connaître notre monde « que par de blancs éclairs imprévisibles ». Ce drame, c'est encore celui des « intermittences du regard » qui s'étonne de trouver un visage étranger là où il vient de voir un ami, ou encore un monde, hier merveilleux, aujourd'hui mort. La suite intitulée *Absence et présence* saisit parfaitement ces alternances ; à travers une autre image chère à Tortel, celle de l'orage, elle rend sensible la toujours soudaine menace qui pèse sur notre domaine, l'inconnu fidèle à nos maisons comme un chien.

Ce que l'on aurait pris d'abord pour une méthode un peu froide, aride même parfois, de réflexion sur des éléments isolés, se révèle, en avançant, interrogation passionnée, dramatique (mais Tortel, en vrai classique, dès que menace d'apparaître la souffrance, la voile d'images obscures, détournées) ; une sorte d'échauffement se produit peu à peu par le contact entre images et idées ; la pensée, ou le regard, s'enhardissant, glisse d'un élément à l'autre, du miroir à l'astre ou à la source, de la fleur au corps féminin : non point à la suite d'une confusion facile, mais par l'effet d'une convergence inéluctable. C'est dans ce jeu de paroles précises, presque coupantes, que se glissent « les blancs éclairs imprévisibles » grâce auxquels, selon le poète, nous est rendu un instant le vrai corps des choses. Car l'essentiel ne paraît qu'en *surgissant :* rien d'étonnant donc

que ces blancs éclairs se confondent avec l'apparition d'une baigneuse, ou de vagues :

Issues de loin l'une de l'autre,
Au loin brillantes, par des bonds
De neige et de lance elles chantent
Leur nom de fille et de soleil,

ou avec celle, vraiment miraculeuse, des cerisiers en fleurs à la fin du livre, due à un instant de grâce où toute distance s'abolit :

Les cerisiers en fleurs c'est la chose sans ombre
Tout est passage
L'azur pénètre au cœur du beau verger
Devient blancheur.

Ainsi le poème de Jean Tortel, débutant presque gauchement, ou sèchement, s'achève, quand la chaleur voulue est atteinte, par des éclats d'une intense beauté; éclats qui ont leur origine, de plus, non pas dans un instant d'oubli, d'aveuglement, dans une exception à quelque règle de désespoir, mais dans la conquête d'un savoir courageux qui ne craint pas d'invoquer même le pire, même l'inconnu, même la menace :

Pourquoi ne pas crier
Aux choses qui se cachent
Qu'on les aime et qu'on veut
Que leur beauté se lève
Brusquement...

(Là encore, c'est à un surgissement du vrai corps des choses que cette poésie si mesurée rêve d'aider, sans proférer le moindre cri.) Et ce savoir poétique, en son plus haut moment, aboutit à cette formule souveraine, où le bien et le beau retrouvent chacun sa juste place, dans la plus simple des images pourtant :

Fruit dure plaie dans la verdure
Un arbre sombre termine
Le bonheur d'un cerisier.

Par la rigueur du dessin poursuivi (dont je n'ai pu montrer que quelques aspects) comme par la perfection des moyens verbaux, par l'équilibre presque toujours assuré entre émotion et réflexion, ce livre, avec celui qui l'a précédé l'an dernier chez le même éditeur, *Explications ou bien regard*, représente à mes yeux l'un des rares « accomplissements » de la poésie française après la guerre.

PH. J.

LES ESSAIS

JOHN K. GALBRAITH : *L'Ère de l'Opulence*, traduit de l'américain par Andrée R. PICARD (Calmann-Lévy).

Les Américains ont la réputation de ne pas répugner à faire une autocritique vigoureuse de ce qui ne va pas dans leur pays. Dans la lignée d'une tradition illustrée vers les années 1900 par Veblen et Upton Sinclair, un nouveau nom apparaît : celui de John Galbraith, économiste qui a quitté récemment sa chaire de Harvard pour devenir, depuis l'arrivée au pouvoir d'une administration démocrate, ambassadeur des États-Unis aux Indes. Son livre *L'Ère de l'Opulence* pourrait servir à éclairer la proposition selon laquelle les idées mènent certainement le monde, mais pas forcément où il faut... La vie économique américaine (que l'auteur prend pour exemple de société riche — *affluent society*) est dominée par l'impératif de la production-pour-la-production : tout ce qui favorise cette dernière est bon, tout ce qui la freine est mauvais. Les théories économiques qui appuient ce que Flaubert aurait qualifié d'idée reçue datent d'un temps où le développement économique n'avait pas encore bouleversé la vie matérielle de l'homme, et où effectivement il était vital de produire davantage pour vaincre la misère. Mais au milieu du XXe siècle, le niveau de vie américain a réalisé de tels progrès que les besoins fondamentaux sont dans l'ensemble satisfaits, et que l'activité productive s'adresse désormais à des besoins moins matériels que psychologiques. On ne produit plus pour consommer, on consomme pour pouvoir continuer de produire — et de produire des *gadgets* dont l'ingéniosité n'a d'égale que la superfluité.

Tout cela ne serait rien si le consommateur n'avait à souffrir que d'être trop bien servi. Mais l'une des idées fondamentales du livre de Galbraith est que cette incontestable abondance de biens cache en fait un déséquilibre très profond entre les besoins satisfaits par le secteur privé (ou « l'économie marchande ») et ceux qui ne peuvent l'être que par des services publics généralement non payants (routes, hôpitaux, urbanisme, espaces verts, écoles, recherche scientifique, etc.).

Ce déséquilibre se perpétue parce que les entreprises privées peuvent consacrer une partie de leurs profits à persuader le consommateur, grâce à la publicité, de l'éminente dignité des tâches qu'elles remplissent, tandis que les services publics dépendent, eux, du contribuable, et ne peuvent pas financer par eux-mêmes leur propre développement. Cette distorsion est préjudiciable, non seulement au consommateur lui-même, contraint de vivre dans un milieu défavorable à son épanouis-

sement, mais également à l'intérêt national : ce n'est pas un hasard si, au moment du lancement par l'Union Soviétique du premier Spoutnik, les États-Unis n'ont eu à offrir que la sortie de la monstrueuse Ford « Edsel », qui fut au surplus un fiasco commercial; la recherche fondamentale est en effet la parente pauvre des sociétés où prédomine la consommation d'objets industriels en perpétuel renouvellement.

Galbraith termine son livre en suggérant divers emplois plus rationnels de la richesse sécrétée annuellement par les États-Unis : développer l'enseignement, procurer aux hommes ce que B. de Jouvenel appelle les « aménités », c'est-à-dire ce qui contribue à rendre la vie plus agréable, et éliminer l'insécurité économique chez les travailleurs par une réforme profonde de l'allocation chômage.

Cette critique insolite de l'Amérique est très différente de celle d'un Duhamel ou d'une Simone de Beauvoir; elle choquera peut-être par un isolationisme impénitent (le Tiers Monde semble étrangement absent de ce discours sur le bon usage des richesses). Mais elle a l'incontestable vertu d'avertir le lecteur français de ce qui le menace lorsque les effets de la civilisation industrielle ne sont pas corrigés et harmonisés par ce que l'on pourrait appeler une politique délibérée du bien-être.

BERNARD CAZES

ANDRÉ BILLY : *Hortense et ses Amants* (Flammarion).

Quand on s'est longuement promené à travers un siècle, on y a rencontré, à côté des grands noms qui le marquent, des personnages secondaires, que l'on a envie de connaître un peu mieux. C'est sans doute ce qui est arrivé à André Billy avec Hortense Allart.

L'amie de Chateaubriand, de Béranger, de Sainte-Beuve, ne devait pas être une femme banale, ennuyeuse. Ni seulement une jolie femme. Et puisqu'elle a laissé des lettres et des livres, on pouvait essayer de la connaître un peu mieux. Il semble bien, en tout cas, que telle fut la démarche d'André Billy. C'est par l'intermédiaire de Chateaubriand ou de Sainte-Beuve qu'il a dû aller à la rencontre d'Hortense. Son étude s'en ressent. Chateaubriand ou Sainte-Beuve l'intéressent bien davantage. D'où sans doute cette légère ironie, cette indulgence un peu supérieure et le titre lui-même : Hortense et *ses amants*, qu'il a ajoutés comme une excuse. C'est qu'il est entendu qu'une femme n'existe que par ses amants, que ce sont eux qui lui

donnent de l'importance, pourvu qu'ils soient suffisamment célèbres.

Pourtant Hortense Allart existe en elle-même et ne fut pas un simple reflet. Comme Staël ou George Sand, elle fut en avance sur son siècle. D'abord, elle vit de son travail. Certes ses livres n'eurent pas le succès de *Corinne* ou de *Lélia*, mais lui permirent pourtant de vivre et d'élever seule ses deux fils. Elle lit énormément. Mais comme toutes les femmes de son temps, qui ne recevaient pas au départ la solide instruction que l'on donnait à leurs frères dans les collèges de Jésuites, tout ce qu'elle sait, elle l'a appris seule, et au hasard. La méthode lui manquait. On ne la lui avait pas enseignée et on ne peut lui reprocher cette boulimie de lectures qui tournent parfois à la confusion.

Indépendante par son travail, elle n'attend pas des hommes qu'elle a aimés, qu'ils subviennent à son entretien. Hortense est une femme libre qui n'a pas besoin d'un mari ni d'un amant pour lui assurer matériellement et socialement une place. Malgré ses deux fils « naturels », dont elle assume seule la charge, elle est reçue dans la société littéraire de son temps. Un bref mariage avec le baron de Méritens n'a pas dans sa vie plus d'importance que le baron de Staël pour Germaine, ou le baron Dudevant pour George.

Comme elles, mais un degré au-dessous, Hortense Allart est l'expression d'un siècle où tout bouillonne et fermente, et dont nous sommes issues. Elle est l'ancêtre des personnages de Simone de Beauvoir ou de Françoise Sagan, aussi libre, mais beaucoup moins désespérée. Elle est aussi une femme de Stendhal qui, au contraire de Lamiel ou de Mathilde, aurait réussi sa vie.

Sans doute peut-on souscrire au jugement de Sainte-Beuve, qui la connaissait bien : « C'est une femme loyale, un honnête homme, très instruite, spirituelle dans ses lettres, mais très décousue dans ses livres, dont aucun n'a eu un véritable succès. » Et à celui de George Sand : « Il est peu de caractères littéraires aussi fortement trempés et aussi nobles que celui d'Hortense Allart... Elle a écrit pour écrire, ne demandant appui et courage qu'à elle-même, ne reprochant à personne de paraître l'oublier, ne sachant pas si elle avait des amis tièdes ou préoccupés, un public ingrat ou trop exigeant. » ... Il y a des personnalités qui ne savent pas se communiquer, qui tout à la fois se révèlent trop ou pas assez.

André Billy a donc bien fait de ressusciter pour nous cette ombre.

ÉDITH THOMAS

MAURICE CHOURY : *La Commune au Quartier latin* (Club des Amis du Livre progressiste).

Maurice Choury apporte dans ce nouvel ouvrage une contribution importante à l'histoire complexe de la Commune. Il se cantonne plus particulièrement sur la rive gauche de Paris, bien que son livre embrasse nécessairement l'ensemble du mouvement et les grands moments de l'aventure. Il y avait parmi les hommes de la Commune des gens sans opinion politique précise, d'autres qui, comme le vieux Delescluze, ne se risquèrent mais vraiment et complètement qu'en dernière heure. D'aucuns manifestèrent un anticléricalisme dérisoire, mais tel autre assistait dévotement à la première communion de ses enfants. Ces « insurgés » auraient pu s'emparer sans coup férir de l'encaisse de la Banque de France; ils s'y refusèrent dans un émouvant et ingénu souci de légalité. L'abjection d'un Thiers faisant des communalistes d'affreux bandits et les soumettant à une répression sanglante et désordonnée, condamne tout un pharisaïsme politique (que l'on retrouve, certes, encore aujourd'hui sous des formes plus savantes). Le livre de Maurice Choury nous révèle des hommes détestables comme Rigault, mais combien d'autres, sympathiques et d'une mystérieuse gravité : Delescluze, qui meurt délibérément sur une barricade, vêtu jusqu'au bout de la redingote et du haut-de-forme d'époque, Varlin, que dénonce un prêtre et que fusille un peloton de fortune, en son gousset la grosse montre d'argent, dont l'inscription révèle qu'elle lui a été donnée en cadeau par les ouvriers relieurs dont il a défendu les revendications. A de nombreux endroits, l'ouvrage de Maurice Choury retrouve tel détail perdu concourant à la restitution d'une époque qui, de jour en jour, montre mieux son véritable visage.

JEAN FOLLAIN

*
* *

LE ROMAN

CLAIRE SAINTE-SOLINE : *Le Menteur* (Grasset).

Le titre de ce livre gêne pour deux raisons; la première, c'est que Victorien est moins menteur que mythomane; à preuve cette citation : « Une version adoptée — inventée, même de toutes pièces — il s'y tenait toujours par la suite. Les circonstances, le temps, sa propre humeur n'y changeaient rien : ses

mensonges une fois énoncés prenaient une forme définitive, devenaient immuables, intangibles. Ils étaient désormais sa vérité. » Ensuite, Victorien est-il le héros principal du *Menteur?* Rien de moins sûr. On observera que le roman de Claire Sainte-Soline est divisé en six parties qui, pour quatre d'entre elles, portent le nom d'un personnage : *Marceline*, *Julien*, *Victorien*, *Cécilia*. C'est suggérer que trois de ces ensembles (on est tenté d'écrire : trois nouvelles) content l'histoire d'un personnage qui n'est pas Victorien. Aussi bien ce titre est trompeur — choisi, peut-être, à dessein de nous tromper. On découvre vite que Marceline est l'héroïne du *Menteur ;* sur ses gestes de peintre s'ouvre le roman et sur ces mêmes gestes il se ferme. Dans son atelier se rencontrent tous les personnages; tous viennent lui demander quelque chose et elle influence leur destin à tous. Il est cinq heures du soir à la première page, une heure du matin à la dernière : nous n'avons quitté l'atelier que par le biais de flashe-baques qui évoquent des enfances et des adolescences paysannes, l'atmosphère d'un café. Unités de temps, de lieu, d'action : en se soumettant à cette triple restriction, Claire Sainte-Soline a composé, au lieu des nouvelles que nous avons dites, un roman. Enfin les héros du *Menteur* sont cousins : là encore. une unité, celle de la parenté, joue en faveur du roman (aux dépens du recueil de nouvelles) et, finalement, loin qu'elle ait écrit l'histoire de plusieurs existences autonomes, c'est de l'aventure d'un groupe et de son personnage-clef que nous entretient la romancière. On verra à quelles fins.

Quel est le trait commun à ces créatures, dans quels sentiments, quelles idées se rejoignent-ils? Nous parlions d'unités. N'en existe-t-il pas une autre, plus subtile? Ces personnages ont en partage qu'ils ne peuvent supporter la vie comme elle est, les êtres comme ils sont. Cette unité de sentiment (ou de ressentiment) leur impose une conduite commune : l'évasion. Dans la peinture et les jeux du burin, Marceline oublie ses difficultés, le souvenir d'un mari qui la comprenait mal, un amant qui la comprend à demi, un fils qu'elle entend peu; dans la contemplation des arbres et des étangs, Cécilia la gouvernante oublie le monde mesquin des maîtres insolents et parvenus; par les rêves de faste et l'évocation de châteaux qui, pour lui, ne sont pas d'Espagne, Victorien le gueux, hôte des asiles de nuit, continue sa vie passée, lourde d'argent et de respect. Julie, enfin : Robert s'est joué d'elle, Don Juan au petit pied; au lieu de se détourner du jeune homme, elle entretient la fable d'un Robert devenu sérieux et qui reconnaîtrait sa qualité de femme. Ces quatre créatures, à leur façon, des menteurs : l'artiste, la bucolique, le mythomane, l'amoureuse.

Mais le mensonge, pour Claire Sainte-Soline, a ses degrés. Il est des mensonges petits, sans espoir, sans éclat, sans profit; les autres, grands et beaux car, ils ouvrent sur les œuvres. Ceux-

là, on le devine, les mensonges de l'artiste. Ce sont aussi les plus difficiles à maintenir.

A maintenir contre ces vents et marées que font les mensonges des autres. Dans l'atelier, ce soir-là, Julie est venue, quêteuse de bons conseils qu'elle ne suivra pas, puis Victorien, le plus obstiné, le plus pitoyable parce que le plus âgé et le plus démuni; il mange, s'attarde, veut téléphoner aux Amériques où, dit-il, une part de sa fortune est restée; enfin, il voudrait bien coucher dans l'atelier. Victorien : le plus dangereux car il communie avec Marceline dans un même amour du passé, l'enfance et l'adolescence campagnardes, le château avec cette mare qui symbolise quelque chose comme « le vert paradis », la vie heureuse et recluse que l'univers présent de la ville (nous sommes à Paris) auréole de mille beautés. Enfin, Cécilia est arrivée : elle veut un certificat de bonnes mœurs et, ce papier, Marceline peut le lui donner. Voici réunis les cousins de la jeune femme : ils représentent le danger, c'est un ennemi tricéphale qui, sans le vouloir ni savoir, tente de détourner l'artiste de la création en lui donnant soucis, préoccupations, regrets étrangers à l'œuvre : ce bois, ce tableau. Cécilia, Julie s'en vont d'elles-mêmes. Mais il faudra chasser Victorien. Quelques heures plus tard, Marceline apprend qu'on l'a découvert, tué par le froid.

Cette mort dont elle n'est pas *responsable*, dont elle est la *cause*, c'est là, pour Marceline, l'épreuve suprême. Le remords ne va-t-il pas la bouleverser au point qu'elle perdra le goût et la volonté de créer?

Non, Marceline revient à ses tableaux et nous comprenons que, pour Claire Sainte-Soline, *le droit à la création* passe tous les *devoirs*. Si douloureuse la mort de Victorien, elle n'est qu'un incident, un accident, et seuls comptent les gestes de l'artiste, le seul *menteur* pour qui l'œuvre est un engagement tout autant qu'une évasion.

Le Menteur, s'il n'est pas toujours écrit avec bonheur, est, en revanche, remarquablement fait, tout en nuances et rigueur. Je n'en retiens pour preuve, ici, que le personnage de Marceline, expliqué, dévoilé, enrichi, page après page et comme lentement. Par exemple, Marceline a très fort le goût, un peu morbide, des choses et des êtres que menacent la pauvreté, la maladie, la mort. Ainsi se trouvent expliqués tout à la fois sa pitié pour Victorien, sa gêne à l'idée que son fils va faire un *beau* mariage et sa passion pour l'artichaut qu'elle peint : « Cet intérêt tenait sans doute à l'humilité et aux flétrissures. » Le lecteur attentif découvrira que rien n'est gratuit dans l'exposé des caractères et l'intrigue de ce roman. Que tout se rapporte à Marceline, on l'a dit. S'il n'était déjà pris, on voudrait que le titre du *Menteur* fût *Une Vie d'artiste*.

YVES BERGER

GUILLAUME GAULÈNE : *Le Vent d'Autan* (Gallimard).

Toutes les vies sont des vies brisées. Si l'on cherche une affirmation dans ce roman amer et curieusement ardent, on n'en trouvera point d'autre; c'est bien suffisant.

Un jeune homme, qui se plaît à lire des vers à une jeune fille, voudrait être officier de marine, parle de tout planter là et pense à l'Aventure en majuscule, fera son droit selon le désir de son père, épousera la femme qu'un ami choisit pour lui, accomplira une belle carrière d'avoué dans une capitale de province et s'enrichira solidement pour se retrouver, retraité envié, au village de son enfance.

Depuis son origine — on le sait — le pire malheur de l'homme est la Connaissance. Et la catastrophe prend toujours la figure d'un réveil. M. Clément dormait, comme tant d'autres, assoupi sur un gros passé fait de jours entassés, calmes et dignes, à la chaîne (les plus beaux jours de notre vie) sans savoir qu'il reposait sur une bombe. Elle éclate avec tous les honneurs généralement réservés au drame antique. Il n'y manque ni le signe des dieux, — l'Autan, ce simoun du sud-ouest qui tue les récoltes, abat les bêtes et affole les humains aura une durée exceptionnelle — ni, sous la forme d'un vagabond, ancien légionnaire, le Personnage Sacré qui a la figure du Destin; sec, souple et silencieux, il laisse échapper de sa besace un secret grouillant de vipères.

Sous un ciel de peste, tandis que le vent abat le clocher, que sœur Rosalie, en prières, tombe frappée à mort, que la Puanteur sort des égouts et que, derrière les volets clos, les corps en sueur s'affrontent, M. Clément errant dans les rues mortes, un mouchoir sur la bouche, revenant sans cesse heurter à la grille d'une maison qui ne s'ouvrira plus jamais pour lui, remonte de souvenirs en incidents présents, maillon par maillon, la chaîne de la vérité.

L'offense n'est pas que Pélissier, son seul ami, non, son seul amour, lui ait pris sa femme et l'ait traité pendant quarante ans de benêt, mais que sa femme lui ait pris Pélissier. « La vie l'avait déçu à crier de désespoir. » Mais qui la vie ne déçoit-elle pas ? Dépouillé jusqu'à l'âme, M. Clément choisit la mort. Depuis longtemps les romanciers l'appliquent comme la façon la plus facile d'écrire le mot fin. Comme si la mort était une excuse...

Construit dans le style des années 30, le roman englobe beaucoup de thèmes pour trois cents pages. Outre le drame personnel de M. Clément et de tout homme vieillissant qui regarde sa vie, l'histoire du couple, ce malentendu, l'étude de l'autorité féminine, la vie d'un village, le roman policier que constitue l'Événement final par quoi sera découverte la vérité,

l'espèce de corrida à trois : M. Clément, Mme Clément et Pélissier, l'Amour, mouvement de l'âme, tel qu'il devrait être en sa signification première et que l'on appelle sottement l'amitié.

Il reste que ce livre est beau, par l'extraordinaire puissance de sensualité qui coule dans ses lignes. C'est un don particulier de l'auteur.

ÉLISABETH PORQUEROL

ROGER QUESNOY : *La Marelle* (Grasset).

L'histoire d'Étienne Rommel comme celle de Frédéric Moreau mérite d'être contée parce qu'elle est à dessein banale.

Sa jeunesse a pour cadre le monde disloqué de l'après-guerre où il est difficile de vivre. Ironique, légèrement précieux, plein de bonne volonté, il se met en quête de valeurs qui puissent justifier son existence. L'entreprise échoue et il ne réussit pas, en dépit de sa lucidité, à discerner les raisons de cette impuissance devant l'action.

Voici d'abord la province, une ville du Nord, grise et brumeuse où surgit le premier amour. Il croit rencontrer le bonheur : « La beauté froide de la nature alliée aux amours débutantes possédait infiniment d'attraits... Je me sentais bien. » Formule inquiétante ! Rommel est trop avide des moments privilégiés. Il s'attarde à les décrire avec une complaisance suspecte. Il oublie ou n'a pas conscience que la passion, comme toute expérience humaine, est durée. Il n'osera pas affronter, en compagnie de Lucile, l'aventure pleine de risques de la vie du couple. Il la laisse partir, épouser un homme ordinaire qui, à défaut de passion, lui apporte la sécurité.

Voici la guerre d'Algérie où il promène le même regard indifférent et curieusement perspicace, aussi accablant qu'un réquisitoire : « ... Des rafles et des centaines d'hommes qu'on alignait devant le commissariat... Des grenades saisonnières qui dessinaient des rosaces dans le macadam et ensanglantaient quelques instants les trottoirs... et une quantité incroyable de culs-de-jatte et d'estropiés... » En même temps qu'il repousse cette absurdité cruelle, l'indifférent comprend de moins en moins l'importance de l'engagement : « Je ne savais pas du tout ce que je voulais. »

Voici de nouveau la vie civile, la recherche d'un métier, les voyages, voici de nouveau Lucile qui ne s'est pas laissé oublier. Sa lucidité parallèle reflète, miroir sans complaisance, les atermoiements et les fuites de ce premier amour. Cette seconde rencontre est la plus intéressante car les deux amants se livrent à l'expérience périlleuse d'un recommencement condamné. L'aventure n'a plus de sens. On aura beau prendre toutes les

précautions possibles, on n'évitera pas l'équivoque d'un banal adultère. Ils le savent mais cèdent au désir, laissant deviner ce qui est peut-être le secret désolé de ces existences à la dérive : une obscure fascination vis-à-vis du compromis, du gâchage, qu'ils tentent de justifier en la projetant dans une perspective esthétique : « Nous préférions avec romantisme un malheur fabriqué par nos soins, ramener la misère de notre âme à la pauvreté de notre cœur. »

L'analyse de Quesnoy est ici subtile et j'aime l'incertitude dans laquelle il nous laisse sur la nature précise de la carence dont souffre son héros. Est-il, comme le voudrait Lucile, un faible qui se sert de sa lucidité pour approuver sa faiblesse ? Cette lucidité n'est-elle pas aussi la blessure noble dont parle René Char, « qui nous rapproche du soleil » ?

A la fin, ce personnage tout en nuances, quasi ombre, erre dans Strasbourg, s'enchante avec mélancolie de la beauté des jeunes filles. « Il voyagea, il revint, il eut d'autres amours encore »... disait Flaubert. Mais chez Roger Quesnoy « la fleur même du désir » n'est pas flétrie. Nous n'en sommes qu'à la première Éducation Sentimentale, à ses promesses éclatantes.

Le récit des traditionnelles épreuves qui marquent le passage à l'âge d'homme n'est dans *La Marelle* qu'une liturgie initiatique.

ROBERT ANDRÉ

*
* *

LETTRES ÉTRANGÈRES

FERNANDO PESSOA : *Le Gardeur de troupeaux* (Gallimard).

On sait que Fernando Pessoa, poète portugais (1888-1935), eut le goût des pseudonymes ; et que, des divers personnages en qui il s'incarna, Alberto Caeiro, l' « auteur » des poèmes fort bien traduits dans le présent volume par Armand Guibert, fut son préféré. C'est en mars 1914 que naquit ce personnage, en même temps que la suite de poèmes qu'il dit être nés sous sa plume au sein d'une extase tout inattendue, et indescriptible. Ces poèmes sont à la fois émouvants et un peu décevants. Émouvants parce que nous percevons en eux une voix très proche et très distincte, qui est en effet comme celle d'un berger parlant pour soi seul dans le bonheur d'une vie pleine de confiance, de sérénité, de naturel, en parfait accord avec le jour et la nuit.

On ne peut rester insensible à ce ton si juste, si cordial, si calme :

Lorsque je m'assieds pour écrire des vers,
ou bien, me promenant par les chemins et les sentiers,
lorsque j'écris des vers sur un papier immatériel,
je me sens une houlette à la main
et je vois ma propre silhouette
à la crête d'une colline,
regardant mon troupeau...

Alberto Caeiro devait enseigner à Fernando Pessoa que penser gêne la poésie. « Aimer, c'est l'innocence éternelle, et l'unique innocence est de ne pas penser. » De cette « pensée » opposée à la pensée, le poète tire quelques conséquences assez évidentes contre la morale, la métaphysique, l'idéalisme, l'humanitarisme, contre le savoir et même le souvenir; prises de position qui conduisent toutes à célébrer exclusivement l'*évidence du visible*, d'un monde sans intériorité, sans secret, sans au-delà, aussi parfaitement serein que l'homme qui peut l'accepter sans réserves.

La déception provient alors de ce que, loin de s'abandonner à ce pur regard, Alberto Caeiro (comme beaucoup de bergers de livres, d'ailleurs) soit un peu trop sentencieux. La place que prend dans sa poésie l'affirmation de sa doctrine de la « non-pensée » eût été occupée avec plus de profit pour le lecteur par les récoltes du regard (qui ne sont pas ici tellement riches en fin de compte). Partout où à l'affirmation de son choix sont liées des images, Alberto Caeiro convainc et révèle :

Sur toute chose la neige a posé une nappe de silence.
On n'entend que ce qui se passe à l'intérieur de la maison.
Je m'enveloppe dans une couverture et ne pense même pas à penser.
J'éprouve une jouissance animale et vaguement je pense,
et je m'endors sans moins d'utilité que toutes les actions du monde.

Partout ailleurs, il ne fait que se répéter.

PHILIPPE JACCOTTET

*
* *

CARLO LEVI et GLAUCO NATOLI, *Roma, Napoli e Firenze di Stendhal (traduzione di Bruno Schacherl)*, 3 vol. Parenti, Milan.

Quel stendhalien n'aurait plaisir à lire son auteur dans cette édition italienne si fidèle, si intelligemment luxueuse ? Certes, les deux présentateurs n'en sont pas à leur coup d'essai : nous

leur devons, aux mêmes éditions, un de Brosses. Et Glauco Natoli, dans cette même collection « L'Italia nel tempo », a collaboré aux *Passegiate Romane* (dont vient de paraître une édition en langue française) avec Alberto Moravia, au *Giornale di viaggio* de Montaigne avec Guido Piovene, aux *Memorie di Gasparoni* avec O. Vergani.

Cette nouvelle traduction de *Rome, Naples et Florence* reproduit l'originale de 1826, et, en appendice, les fragments non repris de l'édition de 1817 et quelques autres utilisés dans l'édition Champion. Les notes sont limitées au strict nécessaire. Mais Stendhal aimait-il les notes ?

Aussi bien la préoccupation des éditeurs est-elle ailleurs : dégager le caractère moderne de l'idéologie stendhalienne, matérialiser par des illustrations le rêve stendhalien.

Stendhal historien de l'Italie moderne ? Du Risorgimento à nos jours, le problème italien n'a guère varié. « Qu'arrivera-t-il de l'Italie ? Question fort difficile », remarquait déjà Stendhal. Ce problème, le voici : peut-on concilier dans cet État italien les forces politiques pures, dont certaines sont, très nettement, orientées sur la gauche, et se proclament d'inspiration laïque, — et les forces, les traditions du catholicisme romain ? Libérée de l'Autrichien, l'Italie se trouve aujourd'hui en présence de ses propres contradictions. Il est clair que, pour Carlo Levi, auteur de la *Prefazione*, l'ouvrage de Stendhal pose déjà ce brûlant problème. L'*introduzione critica* de Glauco Natoli complète cette thèse. Le motif central du livre ? C'est l'histoire idéologique du peuple italien. Retrouvera-t-il ces forces spirituelles, ces passions gigantesques qui étaient les siennes au Moyen-Age, — pour affronter l'avenir ? Nos deux commentateurs voient bien que ce livre n'est pas le carnet de route d'un voyageur, mais le carnet de notes d'un observateur politique.

Sur ce point pourtant, ne forçons pas la note, Stendhal se moquerait de nous. Carlo Levi le comprend fort bien d'ailleurs ; il enrichit sa préface de remarques très personnelles sur le modernisme du style stendhalien et ses dernières lignes exaltent le bonheur de Stendhal en Italie.

Or, ce bonheur stendhalien, l'analyse la plus minutieuse ne suffirait à le traduire. Plein de mépris pour la descriptomanie de son temps, Stendhal n'exploite jamais à fond ses impressions. De ce point de vue même, sa palette est plutôt pauvre. Il se contente souvent d'un adjectif atone pour traduire ses émotions les plus véhémentes devant un grand spectacle, un paysage, un regard (ainsi l'adjectif « sublime »). Au lecteur de reconstituer comme il le peut la totalité du plaisir stendhalien. Transportons-nous devant les beaux objets qui firent rêver Stendhal, essayons, par exemple, de nous donner avec lui « une image sensible et évidente de l'âme de Métilde » à partir de « la ligne des rochers en approchant d'Arbois ». Où sentirais-je mieux Stendhal

que sur les lacets du sentier qui monte de Griante à San Martino, face aux deux branches de son lac chéri ?

La présente édition ne semble avoir eu d'autre propos que de multiplier des images sensibles de Stendhal. Les grands écrivains, les grands artistes qu'il a aimés sont là, devant nous, Carlo Porta, Romagnosi, Alfieri, Shelley, Byron, Manzoni, cette fine Angelica Catalani ; Giuseppina Fabre, Galli et l'incomparable Vigano. Les somptueuses cérémonies pontificales, et ces romantiques obsèques d'une jeune romaine. Les monuments, la Chartreuse de Pavie (cette bonbonnière sans dignité, écrit, hélas, Stendhal), le duomo de Milan, la Piazza della Signoria où Stendhal médita un soir sur les luttes de Florence pour la liberté. De belles gravures panoramiques sur les remparts de Volterra, sur Florence, Bologne, Naples, Castel-Gandolfo, la Madonna del Monte à Varese. Les éditeurs ont-ils craint de tomber dans le conventionnel ? Deux vues du lac de Côme (dont la Villa Melzi) seulement, une d'Isola Bella. On n'insistera jamais trop sur l'importance des paysages dans la construction du rêve stendhalien...

Venons en au tome 3, entièrement consacré à la Scala. Au tome 2 nous avions eu trois splendides reproductions de San Carlo à Naples, l'une particulièrement émouvante parce que la maison à sept étages qui lui fait face a certainement abrité Stendhal. Mais la Scala méritait bien un tome pour elle seule. Le parterre, les fameuses loges, mais surtout les *decorazioni sceniche* pour les opéras et les ballets, la *Vestale*, *Mirra ossia la vendetta di Venere* de Vigano, la *Gazza ladra*, *Otello*, au total, trente-quatre reproductions. Et qu'on ne pense pas qu'il s'agit là de brillantes imageries. Ces spectacles à la Scala sont une des joies les plus sûres de Stendhal. Acceptons ce fait, dût notre goût moderne s'en étonner. Il était parfaitement d'accord avec lui-même quand il prêtait à Vigano « une rapidité à laquelle Shakespeare lui-même ne peut atteindre. » A la date du 24 septembre, au début de son livre, il écrivait « Tout ce que l'imagination la plus orientale peut rêver de plus singulier, de plus frappant, de plus riche en beautés d'architectures, tout ce que l'on peut se représenter en draperies brillantes, (...) je l'ai vu ce soir. » Nous le voyons nous-mêmes en feuilletant ce beau livre.

Je définirais Stendhal un politique capable d'ouvrir son âme à la beauté.

H. F. IMBERT



LES ARTS

BURRI (Galerie de France).

Échec. Décidément les « poulains » se galvaudent, dans l'aire des facilités. Simili tôle, et tableaux de tôles, sans doute. Re-voilà du scolaire avec numéros, hantise de tableau noir, quel dégoût ! L'apprenti-sorcier finira par signer des palissades.

Si l'anti-peinture est a-peinture, où conduit la simulation agressive, par l'emploi ou l'adjonction de matériaux laissés répugnants ? L'ancienne provocation avait le mérite de l'humour. Voici l'ère du décousu-recousu avec trous. Les chiffonniers travaillaient au crochet. Pourquoi pas des tableaux de poubelles ?

FOLDES (Galerie Rive Droite).

La critique devrait-elle être réservée, à l'endroit des « tableaux » d'incorporation ? Nous ne pouvons considérer, à la suite de l'informel, et dans un stade, une stagnation de peinture infigurante, vouée à la colle des débris, ces produits recouverts comme peinture. Exercices, si l'on veut ; aventure-camembert (pourquoi pas de paillons des Halles, convoités par la cloche ?), bleutée, avec constants ajouts maniaques et débords de peinture unifiante — passez du jus. Un rien de Mathieu, beaucoup de strions, et la collure par câblées, dans la rigole d'une table scolaire. En guise de niveleuse, griffue, le canif-potache pourrait laisser d'autres marques du séjour d'ennui.

CHILLIDA (Galerie Maeght).

Proche de l'*instrument* — et il n'y a là aucune « disqualification » — Chillida est l'un des rares sculpteurs, peut-être le seul, à notre connaissance, avec Rudolf Hoflehner, qui sache disposer du métal avec science, comme pétri, happé : on sent la maîtrise dans l'exercice du feu, sur la masse au rouge. Qualité des facettes, sans insistance de modelé, sens des arêtes, de la découpure des vides, de ce qui s'organise, par l'art des trouées et de l'aigu — autant de qualités, qui donnent aux sculptures de Chillida une force parfaite, originale. Les fontes, deux ou trois, ne procurent pas le même plaisir que le travail à la forge, la vue des masses sensuelles, non menaçantes, architecturées.

Constitution, donc, d'une sculpture unique, « Enclume » ou « Peigne du vent » (1960), très beau, acéré, chaque lame en puissance et malgré la dureté du métal pouvant carder et trem-

bler, comme l'épingle ou la corde. Indice des vibrations, le métal à ce point fouillé, construit, atteint une densité qui rend inutile toute joliesse grenue, à la surface, les patines savantes. (Sur le bronze elles déploient une lumière qui irrigue la forme.)

Assez curieusement « L'Enclume de rêve », montée comme tour, évoque l'*oiseau*, de Braque (qui s'en est déclaré amoureux), et l'envol. Nous sommes loin des gangues pétrifiées de la tôlerie passée au pétrole, pour faire métallique gras. La sculpture de Chillida, comme à l'écart, se construit en force, ignore les facilités de l'époque, en sculpture (souderie, ajouts, plomberies, sertissage de tôles ou de débris). Lentement élaborée, avec une vigueur qui surprend chez l'homme — quand il n'en fait pas étal, quand l'opiniâtreté est marque de lenteur amoureuse et ferme, — cette sculpture dépasse, on s'en doute, le stade de l'artisanat, pour en venir au plus difficile, l'élaboré dans la force, la vigueur de la grâce, « rumeur de limites ».

RENÉ DE SOLIER

*
* *

LECTURES

ANDRÉ MARISSEL : *L'Arbre de l'Avenir* (Subervie).

Nostalgie, regret, remords vont de pair, dans cette poésie, avec les sentiments de séparation, de déchirement et de révolte. Quand viendront-ils le temps de l'adoration nue et l'alliance définitive de l'origine et de la fin ? Vivant dans un siècle cruel et bouleversé, Marissel aspire à une plénitude, mais l'espoir qu'il allume en lui est renié sans cesse par l'amertume du mal et la peur d'oser jouir du présent. Devant la femme, objet de jouissance, et devant la nature, il est pris de vertige, de tentation et de crainte.

Quelquefois, il s'abandonne à une grâce brève, avant que le reprenne la peur d'avoir violé une limite, d'avoir trahi une secrète espérance, dans laquelle se réunissent curieusement une pensée eschatologique chrétienne et une sorte d'ésotérisme. Il s'écrie, exaspéré :

O terre ensemencée, tournent les éperviers
Avant de taillader la foudre de leur bec,
O terre, en ton écorce les graines se mutilent,
Des scorpions envahissent le soleil inutile
Et les astres blessés martellent l'horizon ;

Été, quelle moisson dévastera le songe
Dont la grêle est le signe, ah ! quelle ultime
Pluie sur les brasiers fera craquer la cime
De la souveraine dérision?

A la fin du recueil, se trouvent quelques considérations sur la poésie qui marquent assez bien les réserves et les doutes que les jeunes poètes expriment souvent en ce qui concerne leur art : « ... j'ai perdu l'illusion que la poésie délivre. » « ... Pas plus qu'elle ne délivre, la poésie ne livre le grand Secret central. »

ANDRÉ MIGUEL

JEAN-LOUIS DEPIERRIS *Ce Crissement de Faulx* (Médianes).

J'étais prévenu contre Jean-Louis Depierris par un numéro spécial de « Sens plastique » consacré à la nouvelle poésie, plein de déclarations délirantes dont il n'était certes pas responsable, mais sur lesquelles il ne craignait pas d'enchérir dans un jargon surprenant : «... D'où il suit qu'à certaines imprégnations cauteleuses ici mentionnées se substitueraient d'efficaces initiatives de la Province. Or, d'un cours rompu, progressant par boutées, Henri-Simon Faure en une manière de *Courrier du Centre*, à la puissance gruneleuse mais d'ivresse contrôlée, évoque à son tour tricherie de moyens ou glissandi fluidiques... » Sa poésie vaut mieux que cela. Quand il renonce au plaisir facile des allitérations, à la manie moderne, et déjà bien usée, de certaines métaphores *(clavier de l'automne, golfe de mes mains, cordes du silence, arc de tendresse)*, on s'aperçoit que sa principale qualité est de noter certains moments avec une grande délicatesse : ce sont surtout des effritements, des brisures, des chutes, un paysage de feuilles mortes et de pierres éboulées au sein duquel, parfois, s'élève une sorte de ballade.

PHILIPPE JACCOTTET

MOHAMMED DIB : *Ombre gardienne* (Gallimard).

Il est regrettable que Mohammed Dib ait cru devoir chercher je ne sais quelle évidence, quelle assurance supplémentaires dans le recours aux formes traditionnelles, alors que ce recours, tout au contraire, détruit la vérité de sa poésie, qui se réduit à l'écho (un écho douloureux, sensible, pudique, j'en conviens, mais un écho).

Il y a heureusement les poèmes de la première moitié du recueil, et surtout ceux qui lui ont donné son titre; poèmes d'un accent volontairement assourdi, d'une fluidité sans excès :

Je marche sur la montagne
Où le printemps qui arrive
Met des herbes odorantes ;
Vous toutes qui m'écoutez,
Quand l'aube s'attendrira
Je viendrai laver vos seuils.

C'est comme un murmure enivré dans lequel parfums et passions apparaissent d'autant plus intenses qu'ils ne s'étalent pas.

PH. J.

PIERRE DE GORSSE : *Albert Aurier* (Comminges).

Un homme de talent et d'un talent peu ordinaire, un esprit supérieur ; il ne doit pas être oublié ! dit Remy de Gourmont d'Albert Aurier dans son « 11e Livre des Masques », où il lui consacre autant de pages qu'aux Goncourt.

Oublié, Albert Aurier comme tant d'autres à la survie de qui avait cru Gourmont ! Une récente plaquette de Pierre de Gorsse le ressuscite en Comminges à cause de Luchon où fit un séjour « cette sorte de géant aux larges épaules, à la voix sonore, au rire joyeux » qui devait pourtant mourir très jeune comme le « masque » voisin Ephraïm Mikhael. Hélas ! pas plus les vers que lui inspira la sapinière luchonnaise que les distiques baudelairiens pour se venger de la « catin » qui le trompait ne sauraient, aujourd'hui moins que jamais, remettre sa poésie en honneur.

JEAN LEBRAU

LE TEMPS, COMME IL PASSE

PRÉFACE ET MORALE DE SAINT-SIMON

Saint-Simon se sent d'autant plus exposé aux reproches et même, ce chrétien dévôt, au péché, qu'il est moins historien ; le vice et la vertu se perdent dans les grands événements et leurs lois, Thucydide ne blesse pas les âmes délicates ; mais ce grand courtisan a trop vu les hommes, de trop près et par quel côté, pour n'y pas porter une attention, exagérée certes aux yeux d'un lecteur du *Discours sur l'histoire universelle*, nécessaire pourtant quand la tâche d'écrire recouvre à ce point la vie, la dévore.

Cette curiosité éloigne de la vérité générale pour rapprocher des particulières ; « il faut que celui qui écrit aime la vérité jusqu'à lui sacrifier toutes choses ». Mais lorsqu'un ruban absent condamne un maréchal, un regard une marquise, le scientifique se cache, l'on devient méchant, c'est-à-dire moraliste.

Ici l'on peut se justifier ; « plus on a de lumière là-dessus (sur les personnages) et plus les faits deviennent intelligibles, plus l'histoire devient curieuse et intéressante, plus on instruit par l'exemple des mœurs et des causes des événements. C'est ce qui rend nécessaire de découvrir les intérêts, les vices, les vertus, les passions, les haines, les amitiés, et tous les autres ressorts, tant principaux qu'incidents, des intrigues, des cabales et des actions publiques et particulières qui ont part aux événements qu'on écrit ». Saint-Simon est moins curieux des faits (batailles — les batailles ne sont pas les meilleurs moments des *Mémoires* — traités, conseils...) que des personnages ; où cet intérêt l'entraîne-t-il ! Son idéal, inconscient, comme chez beaucoup, est (de

même que Valéry cherche une pensée sans contenu) des hommes sans événements.

Ceux-là instruisent mieux que ceux-ci; pour l'affirmer, le duc se calme, écrit sa préface d'un style glacé, digne de la Trappe où il faisait retraite, et que l'on reconnaît mal dans le reste de son œuvre; un moraliste compte toujours sans la passion : La Bruyère à ses propres yeux n'est pas aigri, La Rochefoucauld pas déçu dans ses ambitions politiques, et quand Retz condamne Mazarin, c'est au nom de la France. Un double reproche pourrait toucher l'auteur : que de méchants! Mais il peint les méchants parce que moraliste; et « c'est vous qui les voyez méchants! » mais « ces mémoires ne sont pas faits pour y rendre compte de mes sentiments ».

Le lecteur veut bien croire; mais le paradoxe est que le moraliste n'intéresse qu'en échappant à cette morale même qu'il veut prêcher, emporté (comme les amoureux, dans Marivaux, qui ne veulent pas aimer alors qu'ils aiment déjà) par cet objet qu'il veut presque ne pas décrire puisqu'il n'y a de vérité que du général, et qui pourtant le fascine par une cause distincte de l'horreur du vice.

Aussi y a-t-il dans Saint-Simon une passion mal étouffée qui jette sur ses moindres mots l'intérêt d'un combat; pour la vertu? Ne voit-on pas plutôt une morale nouvelle apparaître? Chez d'autres un trait cherche et perce l'essence; Saint-Simon renonce à celle-ci, parce qu'il la cherche, nous le verrons, trop, et trop longtemps. Les méchants chez lui n'instruisent guère, non qu'on n'y croie pas, mais parce qu'on y croit à l'excès, parce que c'est, comme pour les personnages de roman, une foi et non un savoir; « le père » laisse indifférent, mais « le père Goriot »? De même Louis XIV, mais non le Louis XIV de Saint-Simon. Les héros ne nous appartiennent plus, ils n'appartiennent pas à l'histoire, pas à la vie, à l'écrivain peut-être, si vivants parce que fantômes, et qui, comme disait Mallarmé d'Ubu-Roi, nous hantent.

Seule une peinture abstraite de la méchanceté serait moralement utile et servirait aux bons : La Bruyère (l'abstraction existe aussi par manque de génie); un distrait

seulement distrait n'est plus un être humain, mais la distraction même, jetée toute gelée devant nous. Voir la débauche, l'inceste dans le Régent, c'est haïr la débauche; mais tout n'est pas si simple, découvre notre duc, les détails s'ajoutent aux détails (c'est pourquoi Saint-Simon est l'homme des virgules), l'Histoire est retardée dans sa marche, la morale se moque de la morale... le Régent n'est pas débauché seulement : dès que Saint-Simon se demande ce que cache cet excellent ami, il devient dangereux (un vicieux attirant !), inutile sans doute; l'historien n'épuise ni vertu ni vice, parfois même il les néglige, et puis l'on découvre des péchés nouveaux : le cordon bleu d'Huxelles. Où retrouver l'Histoire, et la Morale? Et comment instruire?

Ainsi de l'hypocrisie. L'historien ne s'intéresse pas à celle-ci dans son essence, ne veut voir que ses résultats. Saint-Simon, lui, croyant mieux les faire comprendre, se laisse distraire, sans pourtant rejoindre la morale, par trop de passion particulière, qui réjouit mais n'instruit pas.

L'on fait d'un homme du commun un géant du mal, les « bons » savent bien que « le noir n'est pas si noir », et, quand ils lisent, que le style emporte tout. Saint-Simon s'excuse, mais, s'il est pardonné, ce n'est pas comme il le croit. Il faut aller au bout de ce qui serait, s'il était (comme il l'a voulu) historien et moraliste, ses défauts, pour découvrir ce pardon et que l'auteur n'est pas si loin peut-être de l'Histoire ni de la morale, que nous le voyions à l'instant. Mais la préface des *Mémoires* reste à écrire.

D'abord, pour l'enseignement des lecteurs, on montre les personnages nus : « Ce sont des avis et des conseils qu'ils reçoivent de chaque coup de pinceau à l'égard des personnages... mais des avis et des conseils pris de la chose et des gens par eux-mêmes qui les lisent, et qu'ils reçoivent avec d'autant plus de facilité qu'ils sont tous nus, et n'ont ni la sécheresse, ni l'autorité, ni le dégoût, qui rebutent et qui font échouer si ordinairement les conseils et les avis. » Les personnages parlent et vivent, se jugent devant nous, l'auteur n'intervient pas mais enregistre, intermédiaire discret et comme absent; s'il déshabille, c'est non en vicieux mais en médecin. Et quelle meilleure preuve de ce désin-

téressement que le refus d'être présenté au czar « parce que je voulais le regarder tout à mon aise, le devancer et l'attendre tant que je voudrais pour le bien contempler, ce que je ne pourrais plus faire si j'étais connu »?

Mais le czar est « moralement neutre ». Et Saint-Simon condamne l'objectivité de deux manières : chez le Régent, sans haine ni amitié, d'une part. D'autre part, écrire l'Histoire, « c'est se montrer à soi-même pied à pied le néant du monde, ... c'est se convaincre du rien de tout. » Tout serait-il néant, si ne régnait le Mal? Les *Mémoires* sont un livre triste (la collection Halphen et Sagnac n'est jamais triste) car cet inaccessible néant ne se dévoile un instant que dans la laideur, et l'auteur le sait. Le monde le fait souffrir, non par amertume d'ambitieux déçu, mais par cet excès de sensibilité qui, s'il donne la solitude extérieure, peuple l'intérieure de fantômes agités; là l'écrivain est roi, il ne souffre plus du mal parce qu'il sait que c'est le mal : « J'examinais, moi, tous les personnages des yeux et des oreilles, et je me sus gré d'avoir jugé depuis longtemps que le Roi n'aimait et ne comptait que lui, et était à soi-même sa fin dernière. »

Alors c'est la recherche de tous les détails qui blessent, et blesseront écrits, la vivacité aiguë du style étant le miroir de la déception d'un homme; la leçon des visages et des gestes. Laideur corporelle et laideur spirituelle sont d'ailleurs, comme chez Balzac, liées, « le vilain cœur paraît toujours au travers »; Harlay a « des yeux de vautour qui semblaient dévorer les murailles ». Saint-Simon avoue, dans le tableau de la Cour à la mort du Grand Dauphin, délecter sa curiosité à « nourrir les idées » qu'il s'est formées de chaque personnage, et les nourrir c'est s'efforcer sans cesse d'achever un tableau commencé, où il manquerait le tremblement d'une main, un mauvais sourire, le menton du premier président qui se dévisse et tombe sur ses genoux.

On renonce à l'essence pour l'apparence; un trait, une phrase aurait pu révéler tout un être (« M. de Mazarin avait beaucoup d'esprit, mais il n'avait point d'âme », écrit Retz); Saint-Simon jeune le croyait peut-être, comme ces amateurs de musique qui pensent, disant « magnifique », avoir exprimé toute la beauté de l'œuvre qu'ils viennent d'entendre.

Mais vieillir, c'est approcher de l'insaisissable et renoncer à la facilité : « Je me suis un peu longuement arrêté sur ce prince presque indéfinissable, parce qu'on ne peut le faire connaître que par des détails. On serait infini à les rapporter tous. » Faire connaître, c'est être infini. Le premier trait ne suffit plus, l'on en donne dix, vingt, jamais satisfait, toujours en quête; ce sont les ruses du temps et de la vie. « Il s'engage à fond, écrit Alain, et fait le pari de réussir au premier essai. Un autre essai donne un autre trait. »

Une foi extraordinaire, naïve, enfantine, en chaque petit fait, en la signification profonde de chaque petit fait, comme si les grands événements n'étaient qu'un rêve de notre présomption. « Le dîner se passa à l'ordinaire, et Monsieur y mangea extrêmement comme il faisait à tous ses deux repas, sans parler du chocolat abondant, et de tout ce qu'il avalait de fruits, de pâtisseries, de confitures, et de toutes sortes de friandises toute la journée, dont les tables de ses cabinets et ses poches étaient toujours remplies. » Quelques heures après il était mort.

La préface veut tout expliquer; mais, à la fin de l'œuvre, il n'y a plus ni cause ni effet; le mal n'explique pas tout mais il envahit tout (comme l'homosexualité et l'infidélité chez Proust), il se montre, mais par hasard, non pour instruire : pour se montrer, pour le plaisir. C'est une tentation de l'art. Qu'importe alors cet aveu de Saint-Simon : « En lisant (mes mémoires), on ne sentira que trop mes sentiments. » Puisque ces sentiments, dégoût ou haine, par exemple, sont une forme de l'imagination.

On ne peut plus rien connaître de la Cour, ni du Bien, ni du Mal; est-ce Louis XIV? est-ce le Régent? Le feu de ce style brûle le réel, l'on ne voit plus rien dans l'un des livres non-figuratifs les plus méconnus de la littérature; l'art tue les questions et veut être cru sur parole; comme les montagnes pour Chateaubriand, pour Saint-Simon les hommes n'existent pas tels qu'on croit les voir, ce sont les passions qui en tracent les lignes. C'est le matin de notre lecture des *Mémoires* que Versailles — mais de néant — est né.

JEAN-YVES TADIÉ

LOCALITÉS

Ses souvenirs les plus anciens, comme beaucoup d'autres, pris dans une longue durée, se rapportaient à une région. Il finit par s'aimer en elle. Telle partie suffisamment délimitée d'une ville peut avoir un charme analogue à celui qui résulte de la situation et de la disposition d'un édifice. La décrire c'est essayer une allusion.

Une rue droite, courte, où paraît une crête, faible courbure, fut longtemps une des dernières de la ville de..., au nord-est. Un arbre isolé en marquait l'extrémité. A cet endroit se découvrait une étendue morcelée par des cultures sur des ondulations en pente vers la plaine, loin, avec çà et là quelques bâtiments, un clocher, non le village. Au solstice d'été le levant n'atteint pas la direction de cette rue, le couchant dépasse celle qu'indique le tracé infléchi d'une autre à laquelle elle aboutit. Un axe sensible va de l'est à l'ouest dans ce quartier, vers la grande ville.

Jadis la plupart des maisons des deux îlots que délimitent sur la hauteur les deux rues, et que des terrains cultivés ou vagues assez nombreux séparaient du reste du faubourg, étaient habitées chaque année, du printemps au milieu de l'automne, par quelques familles.

Un enfant de l'une d'elles recevait parfois chez lui un camarade dont le père, un cultivateur, venait suppléer ces jours-là le jardinier ordinaire. Tandis qu'il sarclait les chemins, les parterres, ou entretenait l'unique pelouse, le petit citadin Claude et l'invité, le petit Louis, s'ébattaient ou se divertissaient à quelque jeu. Leur camaraderie ne dura que deux étés. La famille renonça à sa maison de campagne qui après quelques années n'allait plus être considérée comme telle. On bâtit beaucoup entre les deux îlots et le reste du faubourg.

Puis la mise en usage de l'électricité pour les transports accéléra l'extension de la ville. La petite ferme des parents de Louis fut atteinte et entourée. Celui-ci, devenu dans sa jeunesse un citadin, choisit la profession de jardinier pépiniériste.

Les anciennes maisons de campagne, même deux d'entre elles, isolées, aux extrémités du quartier, à l'est et à l'ouest, furent préservées par la condition de ceux qui les possédaient. La plupart des jardins en étaient encore entiers, une trentaine d'années après le départ de Claude. Un mode de sa sensibilité, avec la pleine conscience à présent, le rendait attentif aux caractères topiques et locaux. En les ressentant il faisait correspondre aux directions dans l'espace, à l'altitude, aux pentes des terrains, des nuances mentales, des aspirations intimes, de vagues regrets. Ce mode s'était étendu à partir de deux centres : celui-ci et celui où il était né, très différents l'un de l'autre, autant que le sont un jardin paysagiste et un jardin régulier. Le second, sur un terrain suffisamment aplani, avait été ordonné par un architecte. Pour le premier ce fut comme si quelque autre y eût fait valoir les formes du terrain en y réservant des vides entre les bâtiments, en y ajoutant des rues. A présent l'homme s'y représentait au service de l'enfant pour qui quelques-unes de ses promenades, du printemps à l'automne, y avaient été l'origine d'événements intimes. Ce quartier, qu'il y allât ou s'en souvînt, réveillait en lui comme de secrètes modulations. Ainsi y vivait-il un achèvement. Enfin, sur cette hauteur seulement s'imposait à lui le souvenir de ce qu'avait été une petite ville, à plus de trois cents lieues au sud, où il avait vécu pendant une grande partie d'un hiver. Plusieurs journées sereines, exceptionnelles, l'y avaient disposé, particulièrement sur la plage et en mer, à leurs lointaines conséquences esthétique et même morale. Réinstallé dans la maison de campagne, il avait éprouvé, ce dont longtemps après il fut conscient, la ressemblance plus que la différence des deux séjours, à cause de la tranquillité. Dans l'un comme dans la partie de l'autre où il avait habité, des terrains vagues subsistaient alors à côté de jardins, et il y associait son propre commen-

cement. L'importance de ses émotions devant des sites s'étendait aux souvenirs de personnes qu'il y avait connues. En concevant après tant d'années chacune d'elles nettement dans son caractère, il tendait à en faire les personnages d'une sorte de pièce à tiroirs dont la plupart des scènes gagneraient à être complétées par l'invention. Plusieurs de ces personnes étaient mortes; il ignorait jusqu'au nom d'autres. Mais il se pouvait que Louis, autrefois son camarade, habitât encore la maison de son père. C'était la réalité facile à découvrir, si bien que peu après s'étant présenté à lui, dont l'accueil acheva de le satisfaire, pour tous deux ce jour allait devenir mémorable. Le bien du pépiniériste était modeste. Il travaillait à la journée comme jardinier. Les visites que Claude lui fit en automne et même en hiver comportèrent dès le début une intention secrète.

La plupart des îlots de maisons de la grande ville contiennent des arbres, de la verdure. Chaque jardin y a sa particularité et quelque charme, celui-ci, pour certains d'entre eux, n'étant sans doute que peu sensible à un jardinier. Y accompagner l'un d'eux comme son aide était un désir qu'il n'avait pas encore avoué. Or l'occasion s'en présenta parce que Louis avait à travailler au commencement de février dans un grand jardin, sur la hauteur voisine. Ainsi Claude put-il lui faire sa demande, d'abord d'une manière plaisante. Il insista et fut accepté.

Bien à propos la brise du sud-ouest adoucissait le temps depuis plusieurs jours, quand un matin tôt il rejoignit à la pépinière Louis, dont il allait devenir le compagnon, dont le rapprochaient ses vieux vêtements. Celui-ci lui remit une bêche avant leur départ. Ils arrivèrent dans un jardin qui entourait une maison peinte en blanc, comme celles de l'époque. Cet espace emmuré sur une crête suggérait suffisamment celui du dehors, vers la plaine.

Louis avait apporté un sécateur, une hachette, un ébranchoir. Il allait émonder les arbres ce jour-là. Claude reçut pour tâche de bêcher entre un chemin et un mur, autour des arbustes. Il le fit longtemps et ne quitta cet endroit que pour se reposer. Bientôt la tranquillité le remplit d'un sentiment que sa mémoire étendit dans une durée, laquelle

commençait à son enfance, ce qui rendit assez solennelles ces minutes. Par sa présence Louis lui devint plus cher que dans le passé.

Les deux hommes travaillèrent aussi pendant l'après-midi et le lendemain. Vers le crépuscule Claude songea de nouveau aux caractères, connus ou inconnus de lui, d'autres jardins, entre des murs, dans les faubourgs les plus anciens et jusque vers le centre de la grande ville.

Louis acheva seul le travail à la fin du troisième jour. Claude l'avait rejoint, puis l'avait quitté à l'endroit où longtemps avait subsisté l'arbre isolé. C'était là qu'enfant, au commencement d'une journée d'été, par le calme, sur la terre limoneuse, encore humide, il avait été surpris à la vue de seigles, de blés bien éclairés et de la profondeur de l'espace vaporeux. La rangée de bâtiments d'une avenue en contre-bas y masquait le lointain. Il avait décidé de descendre pendant la matinée jusqu'à la plaine en traversant les quartiers nouveaux. Sur une côte il se retrouva dans la campagne. Bientôt une partie du vaste horizon apparut. En bas, un bourg semblait rattaché à la ville par une chaussée presque entièrement bâtie et par des usines dont les fumées comme solennellement finissaient confondues sous le ciel couvert. Il y arriva. Le calme accentuait le caractère ambigu de certains sites partagés entre deux régions, l'une étant une part de la grande plaine septentrionale. Passant devant une boutique de la rue principale, il y aperçut une horloge dans sa caisse appliquée haut contre le mur. L'ombre en rendait invisibles les aiguilles. Or il désirait savoir l'heure. Plus loin, deux fois encore il fut déçu de la même manière. Les horloges étaient semblables. Il s'en étonna, et soudain s'arrêta saisi, la dernière ayant signifié pour lui l'idée de terme dans le temps.

PAUL DESMETH

MÉMOIRE SUR LA MIGRAINE

(fin)

La nausée qui me gagne d'autant plus qu'il fait froid double mon malaise. Ainsi l'hiver je ne peux plus aller mettre ma migraine à l'épreuve d'une promenade aux Tuileries, thérapeutique qui, par d'autres temps, peut avoir son prix. Quand par malheur je me trouve dans la rue, je marche alors en serrant les dents pour éviter le pire. Je peste contre tout ce qui me tombe sous la main : ma vie, mon domicile, mon travail, l'incompréhension de mes amis, le temps, mes ambitions. Et la nourriture donc ! N'est-elle pas elle aussi responsable ? Qu'avais-je besoin d'avaler ces œufs ou ce doigt d'alcool !... de fumer cette cigarette ? Finalement, mes migraines viennent peut-être de mes rhumes continuels, de ma mauvaise respiration.

Ce n'est que très rarement, même quand je les prends à temps, que je parviens à résorber ma migraine avec des médicaments. Parfois, cependant, allongé, immobile, faute de quoi tout remède demeure inutile, je n'assiste pas sans plaisir au combat qui se livre en moi, entre ma souffrance et la médecine. Dans une attente anxieuse et mesurée, je l'observe sur le fond lumineux de l'abat-jour de ma grande lampe, où je crois voir remuer des formes grises entourées d'anneaux de clarté. Si je me relève, je suis instantanément repris de nausée. Une demi-victoire, obtenue de haute lutte, et me voilà déjà dans l'euphorie. J'ai, en effet, l'impression d'en être plus réfléchi et, par conséquent, plus léger.

Ma souffrance m'incite à occuper mes traits, ce qui m'aide à la supporter. Elle m'affecte dans mes joues qu'alors je connais jusque dans leurs creux. Je prends même une tête de circonstance et ne peux m'empêcher de jouer abusivement

de mes os. Ma douleur me fait faire des os. Elle les allonge, les amincit, les burine. Ce sentiment de contrôler mon profil me fournit l'occasion sinon de me plaire, du moins de me voir ce qui, alors, revient presque toujours au même. Mes crises décuplent mon penchant au mimétisme au point de me porter aux frontières de la folie, de l'épilepsie. Les grands migraineux ont un visage extrêmement mobile et un indéniable don de comédien. Je rumine : « Ne fais pas cette tête; tu joues les prostrés. Voyons, depuis une heure, tu ne souffres pas tant que cela. » De mon pouce et de mon index repliés, de chaque côté du sommet de mon nez, aux coins de mes deux yeux, j'appuie fortement vers le centre de ma tête. Un instant soulagé, j'ai le sentiment que mon mal coule un peu dans mes doigts.

Avant de m'y abandonner définitivement, j'essaie, toujours, de tirer tout le parti possible de ma douleur. Mon intuition d'alors est en effet celle d'un homme sur le point de s'endormir. Les idées me viennent même si clairement et en si grand nombre à l'esprit que je commence à douter de ma souffrance. N'est-elle pas le fruit de l'irrésistible besoin que j'éprouve de la singer? Avec la volonté de ne m'accorder le repos que lorsque je l'aurai mérité, je ne cesse de rallumer pour prendre quelques notes sur un papier, toujours disposé à cet effet sur ma table de chevet. Si je ne note pas cette idée, je sais qu'elle me martyrisera au point que je finirai par croire que c'est elle qui entretient ma douleur. Sans doute la souffrance est-elle un phénomène affectif et, par conséquent, contrôlable. Les liens de chaque homme avec elle suffiraient à le définir. Mais une amère et vieille odeur de clinique dans le nez, tout à coup, cela devient à ce point intolérable que je ne peux plus y résister. Alors, et ceux qui ne connaissent pas cette douleur auront du mal à le croire : j'aurais un revolver à côté de moi que je m'en servirais. Presque sans comédie, c'est à se mettre à genoux pour demander pardon.

Si je ne parviens pas à m'endormir (mon seul recours), pour trouver le sommeil je réfléchis à sa nature. Nous dormons toujours quelque chose : un cube de vide peut-être, mais un cube. Ce cube, je l'attaque alors à coups d'yeux

fermement clos et, de cube en cube, parfois, parviens à m'endormir.

Le matin, après six heures d'un sommeil pâteux, il m'arrive souvent de souffrir encore. Alors, je me demande si le tintamarre des voitures, les camions des Halles qui, tandis que je dors encore, passent sous mes fenêtres, n'a pas, à mon insu, entretenu ma souffrance. Plusieurs solutions s'offrent à moi, que j'essaie toutes : ouvrir ma fenêtre en grand avec l'espoir qu'un peu plus d'air me fera du bien, prendre quelques cachets, et me décider à sortir. Mais je me trompe : je ne souffre plus et ne fais que le craindre. Ces incertitudes font partie de mes malaises, les alimentent. Si, malgré mes premiers efforts, mon mal n'a toujours pas lâché prise, mon bain m'accueille longtemps. Immobile, sans lunettes, j'y fixe un objet brillant, souvent la boule d'aluminium rattachée à la chaîne qui permet de vider l'eau. Au vrai, j'observe moins cette boule que, sur elle, le reflet de la lumière. Il se présente à mes yeux sous la forme d'une tache lumineuse placée comme en avant de la boule de métal qui le supporte. Si je regarde cette tache un long moment, je m'absorbe aussi dans l'observation des saletés en suspension dans mon liquide lacrymal que, du fait de ma myopie, je vois s'y refléter. D'un clin d'œil, j'en change sans cesse l'ordonnance. Cette occupation m'occupe assez pour me distraire sans toutefois me fatiguer. J'ai alors le sentiment de confier mon mal à cette boule qui, par instant, consent à le supporter à ma place. Je sens que si j'en détournais mon regard, ma migraine qui, grâce à cette relaxation visuelle, depuis un moment, a relâché un peu son étreinte, la resserrerait de plus belle. Parce que ce geste est devenu machinal, j'appuie aussi mon pouce, d'abord dans le creux de l'arcade sourcilière au-dessus de laquelle je souffre, puis sur un point de plus en plus éloigné de mon œil. Comme s'il s'agissait d'un courant électrique qui installe une arrière-odeur de brûlé dans ma tête, mon mal obéit quelquefois, et se déplace. Il m'est arrivé de le faire passer ainsi dans ma mâchoire, ou de lui faire totalement quitter les lieux. Parfois il en sort renforcé.

Encore en pleine migraine, ou tout au moins je le crois, je

me sens quelquefois réconforté par une sensation imprévue. Ainsi un jour, au début d'une crise, je me trouvais chez un ami, dont les fenêtres donnent sur la Seine. J'étais assis à parler et tout à coup, je me crus au bord de la mer et m'en sentis réconforté. Comment, il est vrai, ramené au commun dénominateur de la mer, mon mal aurait-il pu résister?

*

Je m'aperçois que ma migraine a lâché prise, comme en plein après-midi, l'on se souvient tout à coup que l'on a rêvé la nuit précédente.

Je fête généralement ces relevailles par de gigantesques convalescences. Je me souviens tout particulièrement de l'une d'elles. Courbaturé aux jointures, j'attribuais cet état comateux aux drogues que j'avais ingurgitées. Au comble du bonheur, je me refusais à bouger. Dans un vase, des tulipes rouges et jaunes semblaient tirer du ciel le peu de soleil que l'on y pouvait trouver. Je sentais l'air trembler. Dans ma tête cela continuait de sentir un peu le sang. Si mon crâne était encore le siège de quelques agréables craquements, je ne souffrais pour ainsi dire plus, assez cependant pour me sentir rappelé à l'ordre, à la vie; pour me rendre compte que je ne souffrais plus. Du vent sifflait sous les portes. Un livre était là, que j'ouvris. C'était un ouvrage illustré sur Venise. Je tombai en arrêt sur la reproduction en couleurs du fragment d'un Canaletto : un gondolier en culotte bouffante, au travail sur une lagune presque violette. Ce qui me frappait surtout, c'était la trame de la toile. On aurait dit que Canaletto en avait tenu compte dans sa composition. J'observai aussi longuement la reproduction d'un Tiepolo. Sur un ciel ténu à craquer, une bannière tirant sur le rose flottait doucement, m'entraînant dans l'observation de ses plis sans cesse renouvelés, comme si elle avait été l'un des lambeaux de mon mal déchiré.

JÉROME PEIGNOT

EN ARLES

Des herses de cyprès, d'un noir velouté, traversent les rizières qui sont encore vertes uniformément et d'une soyeuse pureté. L'œil voudrait s'approcher très vivement de cette soie, en saisir, avant qu'elle devienne brins de riz, je ne sais quel bizarre petit clignement de connivence qui lui dira un accord ineffable et profond.

Une route en lacet atteint le rebord du plateau où je suis, que l'on nomme la Crau sur Durance, bien que le fleuve coule vers le Rhône à plus de vingt kilomètres d'ici. Cette appellation provient-elle d'un souvenir très lointain, du temps que la Durance se jetait à la mer et roulait dans son lit les galets de la Grande Crau, peut-être aussi ceux qui, à mes pieds, font la pierraille ocre et grise, hérissée de lavandes qui ont une odeur fortement camphrée? Des amandiers se dispersent, quelques-uns déjà roux; des champs d'éteules passent, au loin, fleuves dorés, avec le frémissement occulte des terres qui sont proches d'Arles.

Alors que règne l'ombre sur la place et sur les maisons en bordure, la façade ivoire de l'église est toute au soleil. Parchemin qui attend l'écriture, elle porte, au milieu du triangle frontal, une tiare, des clefs croisées et deux palmes élégantes. Qu'inscrirai-je sur cette page vierge? Les beaux vers du Père Cyprien, qui me viennent à l'esprit. Ils sont, d'ailleurs, du XVII[e] siècle comme l'église :

Dans mon sein parsemé de fleurs
Qu'entier soigneuse je lui garde,
Il s'endort et, pour ses faveurs,
D'un chaste accueil je le mignarde,
Lors que l'éventail ondoyant
D'un cèdre le va festoyant.

Dans la vitrine du pâtissier, un moulin — cela ne fait-il pas connaître où nous sommes ? — est couvert de meringue blanche, en serpentins, en choux, incrustée de fruits confits. Les ailes ont été enduites d'une pâte de chocolat. Sur le toit, un taureau est monté, y demeure avec le même naturel paisible que les vaches somnambules des tableaux de Chagall.

Une foule dense de jeunes pins — ils ont la forme de chandeliers à multiples branches — se presse parmi les oliviers qui, naguère, occupaient seuls le terrain. C'est à peine si l'on peut encore emprunter les sentiers. Il faut, si l'on veut se frayer passage, repousser les longues brosses d'aiguilles neuves qui craquent comme un pain chaud. Les lavandes, les romarins, les genévriers étouffent sous l'envahissante pinède. Quant aux oliviers, ils pointent, ici et là, quelques feuillages maigres, un tronc très vieux, érodé, qui sert de terrain d'atterrissage à une volée de papillons noirs, turbulents. Ils y reviennent sans cesse, se logent, un instant, dans les creux, après avoir voleté autour de nous, après s'être posés sur ma main ou sur les cheveux de Cécile.

Descente par un sentier à l'intérieur de la forêt, qui est profonde comme un cratère. Élasticité des mousses et des tapis d'aiguilles. Je n'ai plus vu d'écureuils depuis longtemps. Ils ont fui l'infatigable chasseur qu'est le métayer d'un mas voisin. Dans ce pays où presque tous les hommes valides portent le fusil avec fierté, le gibier est vite réduit à fort peu de chose, en l'absence des lapins anéantis par l'épidémie. Ils tuent les gentils voltigeurs de lune et de petits oiseaux dont on fait des brochettes étiques. Au pied des arbres, des débris de pignes d'une couleur saumon me font penser que les écureuils se sont réfugiés par ici. Descente de plus en plus raide, dans l'antre sylvestre, dans le « Sésame ouvre-toi » où tu me précèdes, ta blouse rouge ainsi qu'une langue de feu.

Nous découvrons tant de choses avec les mêmes yeux et, lorsque j'écris « je », souvent cela veut dire « nous », mais il y a dans le « je » plus de concentration, plus de vivacité.

Tu marches sous les tournures mouvementées des pins, et la forêt, pour toi, pour ta tête brune, se troue au-dessus

d'une fourmilière dorée, fleurs de fenouil, laisse voir la plaine à l'endroit où elle est d'une grande sérénité. Des peupliers marquent la profondeur devant le toit, blanc comme sel, de la coopérative des riz.

Nous aimons nous donner la sensation, en suivant ce sentier, de descendre profondément dans un gouffre, de nous enfoncer peureusement dans une grotte où la verdure demeure vivace, où le sol que nous foulons est spongieux et doux, où tous les sentiers qui ramifient le nôtre conduisent à des lieux secrets au sein de la terre, à des endroits sacrés de cultes immémoriaux, au temple d'un petit dieu à tête de renard qui répond aux oracles. Puis, au moment où la forêt devient la plus haute au-dessus de nous, où l'inquiétude commence à remuer dans notre imagination, tu vois la plaine, face de jour en ce pays où la lumière vient du sol, soudaine libération de tout ce que nous retenons derrière nos yeux, et qui se purifie au feu subtil.

Sur un long fétu, posé horizontalement, entre deux ceps, un insecte, composé de bouts de fil et de bâtonnets, beaucoup plus petit que la mante à laquelle il ressemble, donne le spectacle d'une danse lentement saccadée le long d'une corde raide. La tête très mince, triangulaire, est flanquée de deux yeux globuleux de la même couleur chêne clair que les membres et le tronc; deux antennes le décorent et une cornette. Les membres supérieurs bouclent à leur extrémité, à l'endroit où ils sont fins comme le plus fin fil d'araignée. La queue épaisse, le plus gros appareil de cet être filiforme, doit servir de balancier. Nous guettons le moment où il va se disloquer et s'éparpiller en morceaux comme une fragile construction d'allumettes. Mais non, il a traversé la passerelle et disparaît sous une feuille. Nous avons suivi les évolutions d'une larve d'empuse. Larve, mot gras et mou, s'applique mal à ce danseur de cordes squelettique.

Un ami qui avait rencontré, à la nuit tombante, notre Diogène crapaud, m'avait dit : « C'est la plus hideuse bête qui soit ! » O calomnie ! Quel regard paisible, plein d'inaltérable sagesse en ses yeux ! Son clopinement ressemble à celui d'un vieil homme obèse, mais avec une lenteur

pacifique, une componction qui est plus qu'humaine.

Pour ceux qui n'en ont pas l'habitude, la proximité des insectes et des bêtes a quelque chose d'inquiétant et, surtout ici, dans cette sauvage solitude. Les petits lézards gris abondent, on ne fait un pas dehors sans en déranger plusieurs. Leur départ subit comme s'ils étaient catapultés donne sur les nerfs. Ils filent, durant quelques secondes, droit devant eux, s'immobilisent puis repartent avec la même brusquerie. Sur les poutres de la pergola, au-dessous des fenêtres de notre atelier, il en vient souvent. Ils s'amusent à des pourchas, à stopper leur course, nez à nez, à se frotter l'un à l'autre. Quelques lézards verts rôdent le long des murs et vous fixent d'un regard mi-apeuré, mi-arrogant. On voit plus rarement les couleuvres peureuses. Elles laissent leurs peaux de mue, bas de cellophane à impression d'écailles, un peu partout, ce qui prouve qu'elles sont tout un peuple. De saisissantes araignées, billes brunes sur de longues pattes très agiles. Je ne les sentirais pas courir sur ma peau sans broncher, alors que le chatouillement que font les minuscules n'est pas déplaisant. Les poils qui gênent leur marche doivent leur sembler une forêt.

Le glapissement trembloté du renard souvent se fait entendre en même temps que le cri étranglé de la chouette, qui crispe la peau sensible de la nuit, contracte, dans les chambres, la substance des choses et des êtres endormis, serre l'un contre l'autre les arbres et les touffes d'herbes. Ces animaux — les renards qui sont deux, femelle et mâle, et la chouette — aiment chasser ensemble, font battue en associant leurs cris d'effroi et de mort. Toutefois, sur le plancher des soupentes, les mulots n'en sont pas impressionnés; ils continuent leurs poursuites qui dégénèrent quelquefois en rugby brutal.

Les geais qui, des figuiers où ils entaillent les fruits mûrs, vont aux plus hautes branches des pins, annoncent le lever du soleil. Ensuite, dans le ciel qui s'est bleuté, des busards, planeurs majestueux, tournoient par deux ou par quatre, inspirant le désir des espaces vierges, la montée, au milieu des cercles concentriques, d'une infinie liberté de l'esprit.

ANDRÉ MIGUEL

POUR LA PARESSE

Définitions. Larousse : « Vice qui éloigne de l'effort, du travail. » Mais Littré : « Propension à ne pas travailler... Amour du repos, humeur paisible. » Et paresseux (le jugement de l'Église n'a pas prévalu) : *Qui évite l'action.* N'est-ce pas la définition du sage?

La paresse a son épistémologie, le scepticisme, sa métaphysique, le panthéisme, sa religion, le quiétisme, sa morale, l'épicurisme. On peut conclure à sa fertilité.

Les Temps modernes ont condamné la paresse, que tous les Sages avaient honorée sous le nom de contemplation ou d'ataraxie. Quelques exceptions pourtant : les amoureux de l'Antiquité (Montaigne), de la Nature (Rousseau).

Sénancour : « Je suis las, mais dans ma solitude, je trouve qu'on n'est pas mal quand on se repose. »

L'homme fait souvent penser à un insecte. Les chats au contraire méritent le plus grand respect; non les chiens, chevaux, bœufs, pigeons et autres dupes, de moralité douteuse.

L'habitude du désœuvrement préserve le paresseux de l'ennui, et celui qui s'ennuie demeure difficilement inactif : il fornique ou il édifie.

Le goût de l'oisiveté fait échapper à bien des travers. Les voleurs et les aigrefins (les entrepreneurs) sont rongés d'inquiétudes : la préméditation exclut la méditation.

Si l'on tente d'imaginer l'effet des forces de l'inconscient, du hasard, et de la nature, l'activité paraît non seulement superflue mais inquiétante.

La paresse est une forme de grève qui correspond aussi bien à une révolte qu'à une philosophie du consentement.

La réflexion multiplie tellement le moi à l'infini que l'on ne sait plus qui désigner, au bout du *compte*, pour passer aux actes.

Tao-Chan était assis en méditation. Chih-Téou lui dit :
— Que faites-vous là ?
— Je ne fais rien.
— Si c'est ainsi vous êtes oisif.
— Même être assis oisivement est faire quelque chose.
— Si comme vous le dites, vous ne faites rien, qu'est-ce que c'est donc que ne rien faire ?
— Même les sages ne le savent pas.

(Anecdote Zen)

Les adultes disposent de plusieurs procédés pour échapper au labeur : feindre la distraction ou l'ignorance (puérilité), se rendre malades (de travail par exemple), avoir de fortes responsabilités (elles suffisent à justifier le salaire), se faire oublier (humilité, modestie), fuir (politesse, dignité) s'évader (arts), voyager (attendre d'être arrivés), commander (Armée), être riches (mais le cacher).

Le plus sûr — et les Asiatiques y sont passés maîtres — est de s'occuper.

Tout ce qui éloigne des obligations convient à la paresse : la misanthropie, la retraite studieuse, la rêverie, l'indifférence, la religiosité, l'insolence, et naturellement l'ironie qui crève la poche des devoirs.

A un adolescent : « Travaillez plusieurs années ; passez des concours ; entrez dans une grande école ; ayez une belle « situation » : *après*, vous n'aurez plus rien à faire. »

Ces propos réhabilitent nos élites.

Pourquoi la paresse attire-t-elle une réprobation amusée, indulgente, presque toujours complice ?

Divinité allégorique, fille du Sommeil et de la Nuit, la Paresse n'a laissé aucune trace dans les rêveries mythologiques.

Hors l'autorité, seul un effort raisonné pourrait tirer

l'homme de sa paresse, s'il n'optait toujours pour une philosophie qui fait aquiescer à la Nature.

L'activité de la créature pourrait s'expliquer par le besoin du remords, le désir de ne devoir son Mal qu'à soi.

La paresse dispose à l'intuition, à l'observation, aux arts plastiques, au platonisme.

Selon leur âge, les enfants aiment l'effort et l'activité; mais, naturellement paresseux, ils répugnent au travail et à l'action. Aussi l'enfance n'a-t-elle pas d'Histoire, comme le bonheur.

Il serait inutile d'incliner l'homme à la paresse : il ne peut y accéder ni s'en débarrasser. Rien de plus opiniâtre que ce péché capital (le dernier). L'éducation l'oblige à biaiser ou à s'épanouir. Ne demande-t-on pas à l'écolier d'avoir des *facilités?*

La paresse requiert une telle somme d'attention qu'elle justifie parfois la fatigue qui lui servait initialement de prétexte. Elle peut même inciter à mener rondement une affaire, par désir d'être rapidement quitte (ou quiet).

Peut-on l'affirmer? Aucune religion ne rend personne digne de parler et d'agir en son nom.

Notre civilisation vise à la suppression du travail (les journaux).

L'action déforme, l'inaction informe.

Il est vain de fournir des efforts pour atteindre à la maîtrise de soi : si *je* est mon propre maître, je n'ai pas à lutter contre lui et il n'a pas d'ordre à me donner.

L'œuvre d'un paresseux risque d'étonner : il *abat* parfois un travail considérable, par plaisir, pour s'y faire de l'ombre en quelque sorte, ou pour éviter certains tracas. On peut donc admirer son courage, respecter son ambition, applaudir à ses succès, voire rechercher sa protection. Pour n'avoir rien à faire, il est capable d'*étendre son influence.*

ROGER QUESNOY

*
* *

L'ABSENT

I

Le sang voudrait s'asseoir
On lui a dérobé sa ration d'amour
Absence dénudée
Je me démens je me déplume
Que dirait le monde si
Dieu l'abandonnait ainsi?

II

Sans toi
Le soleil tombe comme un cadavre délaissé

Sans toi
Je me prends dans mes bras
Je me porte jusqu'à la vie
Jusqu'à la ferveur mendiée.

ALEJANDRA PIZARNIK

(traduit de l'espagnol par André Pieyre de Mandiargues)

*
* *

LE TOUR DU MONDE EN DOUZE CENTS PAGES

Il semble futile de voyager, depuis que les capitaines Cook ne finissent plus sous la dent des indigènes, en quelque lointain Vanikoro, que le pavillon noir à tête de mort ne

sème plus la terreur sur les mers et que le même steak aux frites se déguste à Aubervilliers, à Toronto et à Prétoria. Le président Kennedy peut traverser le Far West sans courir le risque d'être scalpé et, jusque dans son île, Robinson reçoit les sommations du percepteur. On aurait donc grand tort d'acheter son billet et d'entreprendre un périple qui n'aurait même pas le charme des voyages en zigzag, quand la *Géographie Universelle Larousse* nous permet de passer, en quelques pages tournées, de la Terre de feu à l'Albanie et de la Rhodésie aux Iles Aléoutiennes. L'amateur de géographie qui rêve aux moraines, aux lacs glaciaires, à la vulcanologie, aux « phénomènes de capture » et à l'influence de la lune sur les marées, celui pour qui le mot de Limousin évoque la topographie granitique et non la chaussure ou la porcelaine, risquera d'être déçu. Nous le renverrons à Emmanuel de Martonne. Les Martonne et les Vidal de la Blache doivent aujourd'hui céder le pas à M. t'Serstevens. Le jurassique et le crétacé n'intéressent guère l'usager des guides bleus et, plutôt que d'infliger au lecteur un paragraphe sur les caractéristiques de la zone tempérée froide, mieux vaut écrire : « Pays aux fjords profonds et aux aurores boréales, aux fermes coquettes et aux villes lustrées et claires, la Scandinavie allie les charmes et les vertus de la Suisse et de la Hollande, de la montagne et de la mer, et elle y ajoute un cachet propre qu'elle doit à sa terre, à son ciel et à son histoire. » Depuis qu'elles se savent mortelles, les civilisations font les coquettes; jamais nous n'avons été aussi ouvertement sollicités par tant d'attraits anecdotiques : les lumières du carnaval de Rio rejettent le Matto Grosso dans l'ombre des forêts, et l'on s'étonne que l'auteur du texte sur l'Australie ait oublié de signaler le mont Townsend (2 241 mètres), dont le nom prêtait pourtant à d'aimables considérations. Ce n'est plus Humboldt qui nous invite aux voyages, mais les petits couverts du *Guide Michelin*, entrecroisés comme les drapeaux sur les affiches de mobilisation et qui apparaissent en filigrane à travers chaque alinéa. Seuls les esprits chagrins blâment M. Daniel-Rops d'avoir fait de Jésus une vedette pour lecteurs de *Carrefours de l'Histoire*. Nous n'aurons donc pas le mauvais goût de

déplorer que des professeurs, des maîtres de conférences et des attachés culturels aient eu l'ambition de battre sur son propre terrain l'équipe rédactionnelle de *Paris-Match.* Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit moins de faire œuvre d'historien ou de géographe que d'être *efficace*.

Le Français n'aime pas la géographie, mais il adore les documentaires. En voici un, en cinémascope (et parfois en technicolor), dont les photographies sont toujours admirables. Bien sûr, la vue aérienne du château d'Angers, vous la connaissiez déjà; et aussi la cathédrale Saint-Marc ou la Giralda de Séville. Mais, à mesure qu'on s'éloigne de l'Europe et de ses anciens parapets, le vêtement s'allège et l'amateur de strip-tease appréciera les Indiennes de l'île Viti Levu, les jeunes femmes et fillettes Sakaus, les jeunes filles à marier de Kakamoeka et les éléphants de mer de l'Archipel Kerguélen. A son fils qui projetait d'acheter l'*Encyclopédie*, lord Bolingbroke déclarait : « Eh bien ! tu l'achèteras et tu t'assoieras dessus. » Diderot et d'Alembert avait eu le tort de négliger l'image. Je n'ai pas lu ligne à ligne la *Géographie Universelle Larousse*, mais je l'ai feuilletée dix fois, regardant dix fois chaque photographie. Ce tour du monde dans un fauteuil n'est pas aussi rapide qu'on pourrait le croire. Certains le feront durer quatre-vingts jours : les paresseux, les curieux, les avides, ceux qui en veulent pour leur argent et ne laissent passer ni un mot croisé, ni le nom du maquilleur sur un générique de film ni, à la Télévision, une réplique de M. Chabannes. D'autres seront plus prompts à prendre leur plaisir : les inquiets, les vétilleux, ceux pour qui le plus somptueux album de photos pâlit devant le souvenir des *Cartes postales* de Jean-Marie-Henry Levet.

WILLY DE SPENS

*
* *

BRINDILLES

Les mains à plat sur les genoux
Et la casquette sur l'œil,
Assis devant la porte le vieux
Passe son temps
A regarder changer le vent

Sur l'acacia du voisin
Puis rentre pour un coup de vin
De temps en temps
Et quand son frère revient
Du travail le querelle
A propos de tout et de rien.

*

Une femme en noir et qui tousse...
La pâleur d'une fille rousse
Dans la ruelle. Une chanson
Prisonnière d'une maison
Sans fenêtres et sur la porte
La treille torte.

*

Un châlet, un jardin
Vert comme la rainette,
Le vieux et sa serpette,
La veuve et son dédain.

C'est une comédie
Que les deux chaque jour
Se donnent mais l'amour
Si le vieux le mendie

La veuve en son sein lourd
Ne le réchauffe guère.
Halète en vain la terre
Sous un tonnerre sourd.

JEAN LEBRAU



ÉLOGE DU DIMANCHE

Les âmes délicates détestent le dimanche. Moi, au rebours, il me stimule. Ces journées nues me grisent. Je les attends. C'est sur elles que je compte pour rattraper le temps perdu. Sans les dimanches qu'eussé-je fait? C'est le seul jour où j'aurai travaillé. Quand j'étais jeune, les dimanches m'apportaient un extrême tourment. J'imaginais des joies; l'ardeur des promeneurs me bouleversait. Courant les fêtes, je roulais mes désirs au milieu de la foule — et je rentrais exténué. A présent j'ai cessé de me déchirer : je m'associe tout bonnement à la joie des passants. Mieux que cela, mon plus grand bonheur est de rester dans une chambre. Enchaîné au silence, je règne sur mes heures, et je revis mes plus brûlantes promenades.

J'aimais jadis à contempler dans les fêtes foraines des visages contents. Je m'imprégnais de l'extase des simples. Quel abandon à l'ébaudissement! Je me persuadais de la réalité du bonheur en le voyant passer. Mais comment le saisir? Je m'élançais vers lui, et déjà il avait disparu. Mes appels se perdaient. Ma solitude était totale. Je maudissais alors les fêtes, et cependant j'y retournais. Des maîtres m'y attendaient. Leur langage était moins la parole que des bonds, des regards, une langueur suivie d'éclairs. Oubliant la Sorbonne, j'essayais auprès d'eux de ne point penser. Je me faisais poreux. J'apprenais à sourire. Ma prudence fondait. Peu à peu la distance diminua. Quel beau jour que celui du Seigneur et quelle aberration d'en avoir fait un cauchemar! La volupté dominicale est parfaite. Et c'est bien pourquoi tant de gens trouvent le dimanche ennuyeux. Victimes de leur propre vertu, le plaisir leur échappe, et ils blasphèment le seul jour où l'on puisse être soi.

La foule m'enivrait. J'y faisais ma vendange. J'y errais comme dans un bois. Ce que d'autres demandent aux plages, aux forêts, c'est dans les carrefours et sur les boulevards que je le trouvais. Les pistes du bonheur s'ouvraient autour de moi. J'en respirais l'odeur. Je la humais. Je caressais le rêve d'être l'auteur de cette joie qui brille dans les regards et court les rues. Tant de liesse m'émerveillait. Durant plusieurs années je ne fis que brûler. La flamme était ma vie. Je me contentais d'être. Il était loin le temps où le spectacle du désir me déchirait. Chaque dimanche laissait dans ma mémoire sa pierre blanche, et, à la fin, d'un bout à l'autre, mes semaines furent illuminées. Avant même d'avoir vu le jour, je m'éveillais tout ébloui. Nul besoin maintenant de courir les fêtes; la fête demeurait en moi.

Hélas! alors que les passants m'avaient appris à être heureux, je m'aperçus bientôt que la plupart ne l'étaient pas. Les fêtes pour eux n'étaient qu'une trêve. Leur vie quotidienne était morne. Même le dimanche ils allaient à vau-l'eau. J'aurais voulu leur communiquer mon secret. Mais à quoi se réduisait-il? Je ne possédais rien de plus que l'espoir. Bien des années devraient passer, et de longues semaines, avec leurs beaux dimanches et mon effort, pour qu'à la fin je puisse rendre à quelques-uns ce que tous m'ont donné.

ROBERT LEVESQUE

*
* *

TOURISME

A Monsieur le Président
du Touring-Club de France

Monsieur,

Il est incontestable que le tourisme est en progrès, que la France, dans ce domaine, a réalisé de notables améliorations depuis mes débuts dans la représentation commerciale, qui

datent de quelques années avant la guerre de 39-45. A ce moment-là, le tourisme était réservé à une élite très argentée, qui trouvait toujours à bien se loger, et les voyageurs représentants également, suivant leurs possibilités.

L'innovation des étoiles pour les hôtels marque une étape des plus notoires. Sans connaître la ville où nous descendons, nous pouvons nous diriger vers celui qui est le plus adapté à nos ressources, en lisant seulement dans le bottin la liste des hôtels du pays.

Pour ce qui est de l'accueil des hôtels et restaurants, en général, un grand effort est fait, sauf quelques rares exceptions. Il suffit d'avoir assez de chance pour ne pas tomber précisément sur ces exceptions.

A Brest, ville entièrement reconstruite, qui a perdu, avec le modernisme, sa personnalité d'autrefois, devant toutes ces façades grises (peut-être à dessein, en cas de guerre), on hésite bien souvent entre un monument public, un monoprix, un hôtel, un café bastringue, un magasin de nouveautés, un bar sélect, etc... Tout se ressemble du dehors et justifie le fait que je suis entrée un jour, sans en connaître le genre, chez un marchand de journaux et cartes postales doublé d'un grand café. Lasse de plusieurs rebuffades inhérentes à la représentation, fatiguée, j'entre dans le café pour me reposer un instant, plutôt que pour boire, hésitant même avant d'entrer entre un café-crème et une bière.

Pour aller dans la salle du café, il fallait traverser une grande salle de bar avec long comptoir, cette dernière salle très bruyante de cris et de bruits divers. Je traverse donc cette grande salle, à regret, mais, avant d'atteindre la salle tranquille, je suis interpellée au passage par la serveuse du comptoir qui me crie d'une voix tonitruante : « Madame, qu'est-ce que vous prenez? » J'étais un peu déroutée, autant par le bruit que par cette façon de recevoir les clients. Et, continuant ma route (à Brest, on n'a pas été avare de place comme à Paris, les rues sont larges, les bistrots imposants) je dis : « Une bière ! » Naturellement, elle n'avait pas entendu, j'ai la voix un peu fatiguée. Je ne m'en étais pas aperçue, quand je me suis assise. Au lieu de s'approcher (comme elle l'a fait ensuite pour un jeune officier de marine arrivé après moi), elle me

crie de son comptoir : « Comment? » Alors, faute de force dans la voix, je prononce en détachant bien les syllabes : « Une bi-è-re. »

Cela ne lui a pas plu, le patron était à côté d'elle et a dû lui dire : « Ne servez pas ! » Et, toujours dans un vacarme innommable, elle me crie quelque chose que je n'ai pas entendu sur le moment, mais que j'ai deviné par la suite, et qui était : « Je ne vous servirai pas. » J'avais compris : « Il n'y en a pas » ou « Nous n'en avons pas ». Je choisissais même en pensée ce que je pourrais prendre à la place de la bière, quand elle s'approcherait de ma table. Je pensais qu'elle était momentanément très occupée avec les clients du bar, et j'avais le temps d'attendre. C'est au moment où elle s'est gentiment approchée du jeune midship pour lui demander ce qu'il voulait que j'ai compris qu'elle me répétait : « Je ne vous servirai pas. » Comme accueil dans un café, c'était assez inattendu. J'étais sidérée, et le jeune officier commençait à me dévisager, se demandant sans doute ce que j'avais pu faire. J'étais très gênée, quand, pour clôturer l'histoire, je vois s'avancer vers moi un gros bistrot tout à fait du genre adéquat, qui me dit : « Ce n'est pas un salon de lecture ici, les chaises sont réservées aux clients.

— Mais je ne demande que ça, servez-moi, je suis un client comme les autres, et j'aurai droit à ma chaise.

— Non, on ne vous servira pas.

— Tiens, et pourquoi? »

Il trouvait sans doute un peu fort, lui aussi, cette histoire d'avoir offensé la serveuse qui m'avait interpellée à l'arrivée, en lui disant : « une bi-è-re », et au lieu de me donner la vraie raison, que j'aurais pu contester, il m'a dit :

« Parce que vous avez assez bu comme ça ! »

A voir le genre du bonhomme, je n'aurais rien dit, de toute façon c'était à moi à ne pas entrer là-dedans, mais allez donc savoir, avec toutes ces façades qui se ressemblent !

Ce que j'aurais pu faire, puisqu'il y avait un témoin (qui n'avait pas assisté à toute la scène, et qui paraissait étonné, qui me dévisageait toujours), c'était de prévenir un agent (mais je ne connaissais pas leurs uniformes, je confondais tout, à Brest, dans les deux jours que j'y ai passés) et d'aller

me faire une prise de sang, ce qui m'aurait permis de l'attaquer en diffamation, les frais auraient été couverts par mon gain de la cause. Mais une affaire judiciaire, même de peu d'importance apparente, m'aurait causé plus de dérangement que ne valait l'injure dans ce milieu inconnu de moi.

Naturellement, un cafetier peut toujours répondre : « Charbonnier est maître chez soi, et a toujours raison. » Mais est-ce vraiment une attitude à adopter au point de vue touristique? Si chaque commerçant, parce qu'il est chez lui, a le droit d'insulter des clients qu'il ne connaît pas, parce que la serveuse s'est vexée d'avoir entendu : « une bi-è-re ». Alors, à quoi servent les affiches Bon accueil, *etc., répandues partout?*

Avec mes salutations distinguées.

YVONNE LEFÈVRE

P.-S. J'ai dit « la serveuse » en parlant de cette femme, qui était peut-être une de ses parentes, ou je ne sais pas, une recommandée peut-être, mais une servante-maîtresse qui fait la loi chez son patron, et d'une façon à faire rêver!

***

L'AMOUR DES BÊTES

L'amour des bêtes serait-il une passion « honteuse »? On serait enclin à le penser, considérant à la fois l'indulgence condescendante qu'il inspire et les justifications que lui veulent ceux qui l'éprouvent. Pour un critique (Matthieu Galey), Jouhandeau reste admirable [1] *même* « lorsqu'il se cache sous l'inoffensif et attendrissant oripeau d'un ami des bêtes », car « rien n'est petit chez les grands, même leurs faiblesses ». Voilà pour l'indulgence. Et Maurice Toesca écrit à la première page de son livre [2] : « J'aime les hommes, donc j'aime les bêtes. » Voilà pour la justification. Voyons cela d'un peu plus près.

L'amour des bêtes, les jugements qu'il inspire, les raisons qu'il se donne, se réclament un peu trop volontiers pour mon

1. Dans *Animaleries* (Gallimard).
2. *J'aime les bêtes* (Albin Michel).

goût d'un anthropocentrisme conscient ou inconscient. Tout se passe comme si ceux qui l'éprouvent et ceux qui l'excusent partaient de l'idée *a priori* que cet amour ne saurait être qu'une conséquence ou une coordonnée de l'amour des hommes. Il n'y a pas loin de la pétition de principe de Maurice Toesca à ce propos que j'ai entendu mille fois : « Celui qui n'aime pas les bêtes n'aime pas les gens... » Or je ne vois pas du tout le rapport : on peut fort bien aimer les bêtes sans aimer « les gens », on peut aimer les premières pour des raisons très différentes de celles qui font qu'on aime les seconds, voire — mille excuses — pour des raisons qui font, précisément, qu'on n'aime pas beaucoup ou pas du tout « les gens » — et ce n'est pas Paul Léautaud qui m'eût contredit là-dessus, ni même Jouhandeau qui, de son chat, dit : « Sans doute l'ai-je dégoûté de son espèce comme il m'a dégoûté de la mienne »... L'auteur d'*Animaleries* note aussi, à propos de sa chienne Lorette : « Quand son regard vers moi se lève, tous les amoureux du monde me font sourire. » Et encore : « Ceux qui se refusent la société d'un chat ou d'un chien ne savent pas ce qu'ils perdent, toutes les occasions de se connaître, en se mesurant à ces petites personnes, moins différentes des nôtres que nous ne le croyons, si elles nous obligent souvent à reviser nos raisons d'être fiers. En bien des occasions, elles auraient lieu de l'être plus que nous. »

Sagesse des bêtes : « Leur grandeur, c'est qu'elles savent ne rien faire, sans remords ni scrupule et sans connaître l'ennui. Leur absence d'activité n'a aucun rapport avec la paresse. Immobiles tout le jour, elles semblent contempler leur essence et en être satisfaites. Que ne les imitons-nous plus souvent, peuples et gens. Nous esquiverions par-là bien des sujets de disputes ou de guerres. » Je vois dans ces propos de très convaincantes et très suffisantes justifications de ce qu'on nomme laidement la zoophilie, et qui n'ont rien à voir avec l'amour des hommes qu'on voudrait nous imposer par décret d'autorité, qui vont même à l'encontre d'un anthropocentrisme satisfait.

Je les trouve, à vrai dire, plus convaincants même que les portraits d'animaux ou les anecdotes consignés, avec

talent, par Jouhandeau ou Toesca. C'est que nos rapports avec les bêtes — comme tout amour véritable — ont quelque chose d'essentiellement personnel, d'incommunicable. Qui ne va pas non plus sans contradictions — toujours comme l'amour : ainsi, il m'échappe complètement, je le confesse, comment Maurice Toesca, amoureux attentif de la sauterelle et de la truite, en vient à empaler la première sur un hameçon d'acier qui déchirera la gorge de la seconde... La chasse et la pêche, pratiquées *pour le plaisir*, m'ont toujours paru choses aussi barbares que la tauromachie, la chasse à courre ou la vivisection, et sans plus d'excuses que n'en aurait la chasse à l'homme considérée comme un « sport ». Il ne s'agit pas là d'un respect bêtifiant de la Vie (il est dans l'ordre naturel des choses que l'homme tue pour vivre et pour assurer sa subsistance, qu'il s'agisse des animaux dont il se nourrit ou d'autres hommes qui menacent ce qu'il tient pour essentiel). Mais infliger par plaisir, pour son plaisir, la souffrance et la mort, je n'y vois pas plus de justifications dans un cas que dans l'autre.

On me dira que cela aussi est dans l'ordre des choses, et dans la nature de l'homme — plus, d'ailleurs, que dans celle des bêtes, qui rarement torturent et tuent pour leur simple divertissement. Ce qui, soit dit en passant, m'inclinerait à contester le bien-fondé d'une autre affirmation de Maurice Toesca : « Nul être sur la terre n'est nuisible », écrit-il. Je n'en suis pas tellement sûr : c'est peut-être oublier un peu vite qu'il y a l'homme...

CLAUDE ELSEN

TEXTES

LE PREMIER AMOUR

L'amour commence dans le secret de la nature, et non dans la lumière de l'égoïsme, qu'il trouble et ébranle ; il rend inconstant, distrait, paresseux ; il réduit toute la vie consciente à un chaos d'idées et de sentiments ; la conscience fuit le trouble du présent pour les brumes du rêve, l'imagination s'élance sur les routes les plus folles, — l'égoïsme subit une crise ; une inquiétude, une angoisse générale s'emparent de l'adolescent ; sa force devient faiblesse, elle cherche refuge en lui et n'y trouve plus que négation. L'amour alors ne se manifeste plus en tant qu'amour, et moins encore en tant qu'inclination envers autrui. Quel besoin a-t-il d'un objet à aimer, celui qui pour la première fois sent vivre son sexe ? Il devient irritable, désagréable, méchant ; il devient l'égoïsme incarné, l'égocentrisme par excellence. Il n'aime personne et s'aperçoit par surcroît que personne ne l'aime ; le monde jadis rayonnant de chaleur commence à se refroidir. Il est bouleversé de découvrir ce que l'enfance lui cachait : qu'il vivait dans un monde glacé ; et il faut qu'il vive désormais dans ce monde qui exige beaucoup trop de lui et qui ne l'aime pas, qui ne se reconnaît envers lui aucun devoir, ne se croit pas légalement tenu de porter secours à l'être extraordinaire qu'il est — mais l'abandonne, le charge de chaînes et l'accuse d'être possédé du diable. Il a mal fait son compte avec le monde, il est trompé. Fini le conte de fées, finie la liberté. Le monde a trompé l'en-

fant, en lui chantant des berceuses : « Tu es mon trésor d'un bout de la semaine à l'autre. As-tu bien dormi, mon chéri ? Que désires-tu, mon prince ? Tu es mon bien-aimé, ta vie est un paisible fleuve où viennent doucement se poser les miracles, et des montagnes d'or se dressent sur les rives ! » Mais à mesure qu'il grandit et se détache du tronc familial il s'aperçoit de la duperie. Les miracles se raréfient, le courant grossit et s'accélère, et l'adolescent commence à apercevoir l'impétueux océan sans bornes, où il va falloir qu'il s'aventure tout seul. Le monde le laisse tout seul, et il se sent perdu dans le monde qui l'a si honteusement trompé ; au lieu de tout lui donner comme avant, le monde le maltraite, lui rappelle ses devoirs, l'oblige à travailler — il n'a pas envie de travailler, et surtout il ne veut pas être seul ; non, il ne veut pas être seul dans un monde comme celui-là, seul comme un renard pris au piège.

Il découvre sa solitude dans le monde des égoïstes et crache son mépris sur le monde. Les égoïstes que voilà l'ont pourtant comblé ; ils devraient continuer à le combler. Il abandonne de plus en plus l'état naturel de naïve union avec la famille pour l'attitude du moi au regard critique, du moi qui cherche à exploiter les autres, et pour qui les autres deviennent de plus en plus des étrangers. Il utilise les autres, et leur devient hostile, parce que les autres sont des égoïstes qui sans raison lui refusent une chose et puis une autre, et finalement lui défendent tout ; aussi deviennent-ils pour lui des étrangers. Certes, ils sont en même temps pleins de tendresse et de bonté pour lui, comme lui pour eux, mais ils lui sont en même temps ennemis, comme il leur est ennemi. Qu'il en ait ou non conscience, c'est à eux qu'il est hostile. Parce qu'il a décelé leur égoïsme, il fait tout pour échapper à leur mainmise, il *se cabre*, il montre les dents ; il se dégage avec violence aussitôt qu'il peut pour

se libérer, vivre sa vie et courir à sa perte. Le monde, le monde sans exception est un escroc. Le garçon devient de plus en plus méfiant, il ne croit plus à rien, il commence à douter de tout, il veut tout examiner par lui-même. Et certes, la découverte qu'il a faite est juste : tous ces gens-là sont égoïstes, tous le repoussent et le blessent, et l'irritent trop souvent. Mais que lui-même soit égoïste, voilà ce qu'il ne découvre pas, et ce dont les autres s'aperçoivent, lorsqu'il les irrite *à leur tour*. Quant à cet égoïsme, si sot que soit l'adolescent, il le sera sans doute autant le reste de sa vie. Jamais il ne se connaîtra lui-même, jamais il ne connaîtra les autres à travers soi. Il découvre aujourd'hui ce que les autres ont découvert comme lui : l'égoïsme des autres. Seule la découverte scientifique et philosophique, seule la découverte véritable de l'égoïsme aide à ne pas perdre patience. Que les autres aient découvert *son* propre égoïsme ne lui sert à rien. Il ne les entend pas, il est sourd jusqu'au jugement dernier. L'égoïsme ne peut jamais prendre clairement conscience de son propre égoïsme.

Son égoïsme lui est d'autant moins manifeste qu'il s'est jusqu'ici épanoui au maximum ; c'est le moment qu'on choisit pour l'arracher à son rêve. Comment durer avec un égoïsme pareil, justifié uniquement chez l'oiseau qui n'a pas encore quitté le nid ? Le moment où on lui fait comprendre que cet égoïsme-là ne se justifie plus est le moment où le démon de l'espèce s'empare de lui, le démon de l'espèce qui ne l'avait pas encore troublé, qui lui avait laissé l'âme en paix dans le monde magique de la naïveté individuelle. L'amour sexuel s'éveille, mais n'a pas encore de langage propre. C'est sous l'aspect de l'amour universel, qu'il s'offre à ce pauvre petit incapable d'aimer et d'être aimé. L'amour ne s'est pas encore fondu dans l'entité de cet égoïsme en pleine métamorphose. La fusion ne sera achevée que

lorsque l'amour sexuel aura été clairement révélé à l'adolescent; lorsque toute sa conscience sera transformée; lorsque sera créée une nouvelle personnalité sexuelle psychiquement définie, et se saisissant comme telle sous sa nouvelle forme. Jusque-là, on ne peut proprement parler de personnalité; l'enfant n'est pas une personnalité, on ne le tient pas responsable comme l'adulte, car l'enfant est encore sur la voie de la personnalité proprement dite, à laquelle il n'atteindra que par la métamorphose sexuelle. On ne peut appeler personnalité que le sentir, le savoir, et le vouloir d'un individu ayant pour centre le moi d'un homme ou d'une femme conscient d'être homme ou d'être femme. Ce moi régit l'individu.

C'est avant tout l'amour qui crée la personnalité sexuelle psychique de l'égoïste, avec son inclination pour l'autre sexe. La première fois qu'il apparaît, l'amour n'a pas d'effet sexuel; sa tendance échappe complètement à l'égoïste, dont l'égoïsme se voit mis en échec. Celui que l'amour frappe pour la première fois ne connaît pas le carquois d'où s'est envolée la flèche. Loin d'être penchant pour l'autre, le premier amour est un sentiment, sentiment tragique de son moi; il fait en réalité explosion à l'intérieur même de l'égoïste, qui se retourne contre soi. Que lui arrive-t-il? Qui lui dira ce qui lui arrive? Son égoïsme est opprimé, désorienté; lui, ne sait pas ce qu'il veut, ne sait pas s'il fait nuit ou jour; sa conscience est troublée, il est en désaccord avec lui-même, il faut qu'il se pense comme il ne peut ni ne veut se penser — *il ne pense qu'à lui-même, il rapporte à lui-même l'amour et la force de l'amour, il s'abîme avec l'amour dans son propre moi*, voilà l'absurdité. O amour, ô malheur! A-t-on jamais vu pareil malheur? Il ne pense à rien d'autre, il pleure sur soi, il gémit dans le vide sentimental de son cœur, dans son désir infini d'amour qui le rend à la fois si tendre et si

dur; les lectures et son manque de maturité ont exalté son imagination et son intrépidité.

Au creux gauche de sa poitrine, Amandus souffle en tempête la violence et la révolte; on dirait qu'une montagne se jette dans l'océan. O monde, ô vie, ô triomphe du malheur! Lui seul, qui déborde de vie, ne peut pas vivre! N'est-ce pas miracle qu'il vive encore? Que sa vie soit si forte et si fragile, et de fantômes assiégée? Il est allé au bout de son amour pour soi, il débouche et se perd dans la solitude. Quelle douleur! la perte de soi est de toutes les douleurs la plus amère; et au moment précis où le sentiment de soi est au paroxysme. Car dans sa solitude il se sent à la fois sentimental et sauvage, tantôt il fuit le monde, tantôt il le combat. Aussi passe-t-il de la mégalomanie à l'extrême humilité; il se sent déprimé et exalté, anéanti et débordant de vitalité; anéanti en tant qu'individu et déchaîné en tant que grandiose force universelle. Il est en même temps *Mélancholicus* et *Maniacus*, paralysé et soulevé, freiné et emporté par l'hyperthymie et l'hypothymie.

Il est seul. On dit le solitaire fauve ou Dieu; mais notre adolescent mal rodé est à la fois Dieu et fauve. Dans son âme comme dans sa voix, sa voix printanière, se touchent de prodigieuses altitudes et de terribles profondeurs. Voilà l'œuvre de l'amour, démon de l'espèce : il s'empare de l'individu, et l'individu, sans savoir pourquoi, se croit l'être le plus important, l'être le plus malheureux du monde, tantôt tout et tantôt rien. Tel est le douloureux lyrisme de l'amour, son terrible drame et son déclin; c'est l'enfer, et cependant quelque part le ciel existe, le ciel, et un dernier jour où se confondront ciel et enfer — mais Amandus ne sera plus.

Dans le conflit impuissant du singulier avec le général l'amour révèle l'abîme que l'amant doit, et ne peut,

combler. L'amour est désespoir; le moi ne peut s'affirmer contre l'amour, comme il ne peut s'affirmer contre la mort : « L'amour est fort comme la mort. » L'amour est armé de griffes chez beaucoup d'animaux aussi fatales que la mort. Bhavani est la déesse de l'amour et de la mort; comme avec la mort, la vie est en lutte avec l'amour.

Dans sa première phase, au moment où il pénètre l'individu, l'amour est lamentation, mélancolie, nostalgie, désir d'échapper aux chemins tortueux que suit l'égoïsme, et le moi lancé dans l'espace vide; l'amour est sentiment de solitude avec un moi devenu étranger à soi-même — jusqu'au jour où peu à peu ce moi surgit des ténèbres, et dans la douleur et la violence émerge des flots en furie, jusqu'au jour où il renaît de sa révolte et de sa propre sépulture. Naturellement il renaît égoïste, mais égoïste dans une nouvelle existence. Égoïste dans la nouvelle existence de la personnalité sexuelle, mais égoïste en qui seulement alors se manifestent les idées vraies de l'égoïsme (l'énergie active se rattache essentiellement au caractère psychique du sexe : au cours de l'enfance, l'égoïsme est inconscient et naïf, parce que tout ce que l'enfant réclame lui est donné, nourriture, protection, enseignement) — égoïste pour qui *l'amour*, surtout lorsqu'il en a touché les arrhes, *est devenu besoin et puissant mobile égoïste.* Dans cette seconde phase de l'existence, qui est aussi la seconde phase de l'amour, l'égoïste sait concevoir son existence et y instaurer l'amour, dont le plein développement est atteint; sentiment et volonté coïncident avec les impératifs de l'amour, selon une conception nettement déterminée par les vues de l'égoïsme. Dans l'égoïste qui subit cette métamorphose interne, il jaillit un nouveau sang (ce qui est également vrai physiologiquement : avec la maturation sexuelle plus que pendant l'enfance, le cœur grossit en disproportion

avec le diamètre de l'aorte de l'enfant, et il s'établit une nouvelle circulation du sang; l'état d'âme que nous décrivons n'est bien entendu que l'intériorité de l'immense révolution corporelle et de la métamorphose.) Et maintenant un sang neuf l'irrigue, qui ne connaît pas d'autre issue pour son corps solitaire et incendié que l'union avec un autre individu, individu de l'autre sexe, brûlé comme lui et par lui, et qui ne peut éteindre seul le feu qui le ravage. Et jusque-là ou bien peu de temps avant, il n'avait éprouvé pour cet autre sexe qu'effarement, mépris, hostilité.

Aussitôt accompli le développement psycho-sexuel, tout change. Un regard maintenant suffit au lascif prisonnier de l'amour : il vient, il voit, il est vaincu. L'objet de sa convoitise et de sa passion fait naître en lui un attachement exclusif, par la valeur qu'il acquiert à ses yeux. Il le sauve de la solitude, danger toujours menaçant, il remplace pour lui le monde qu'il croyait avoir perdu, et qui ne lui offrait plus la moindre goutte de joie. L'adolescent s'apprêtait à escalader le mur du désespoir, et maintenant le voilà l'être le plus gai de la terre; le monde infiniment plus merveilleux du véritable amour s'ouvre à lui. Maintenant seulement il comprend pourquoi il commençait à se détacher de son père et de sa mère, et de l'amour qu'*ils lui portent*. Cet amour toujours entaché d'égoïsme, qu'était-il donc pour lui, au prix de l'amour nouveau, seul amour véritablement vrai et sans égoïsme, amour fourmillant de séductions et de merveilles, paré du plus grand mystère et de secrets par milliers — combien n'exige-t-il pas de ruses, et comme il faut savoir tromper l'univers ! Qui donc aurait-il pu dans son enfance aimer comme il aime cette créature? Elle se love autour de son cœur et le fait battre, enflamme la révolte de son sang, et lui souffle d'étranges et merveilleuses paroles pour la bien-aimée, dans un langage qui déborde le

cercle de ses intérêts individuels. Qui donc était aussi digne d'être aimé? Il faut qu'il l'aime, fût-ce au péril de sa vie. Toutes les autres amours, que valent-elles au prix du bonheur d'aimer, au prix du ravissement d'être amoureux, au prix de la fascination pour l'autre? Voilà l'amour non seulement établi dans le moi de l'égoïste, mais qui met en branle la totalité du moi; l'égoïste tombe amoureux, s'éprend éperdument, est ravi et transporté en *Elle*. Il voudrait s'arracher le cœur de la poitrine pour entrer en elle. Mais l'amour par lequel il cherche à sortir de lui-même parce que son existence en lui-même ne lui suffit pas, ce non-Ego de l'amour, il ne le rapporte plus à son propre Ego, dont il ne sait plus quoi faire; ce non-moi de l'amour, qu'il rattache maintenant à un autre Ego bien-aimé, ce nouvel amour n'a en réalité de rapport ni avec lui, ni avec l'autre qu'il aime, mais est en vérité l'amour de l'espèce. Elle, sait tirer parti des individus qui lui appartiennent. L'amour sexuel est dans l'égoïste le démon de l'espèce, et l'égoïste ne s'aime pas lui-même pour autant, pas plus qu'il n'aime un autre. Dans l'amour sexuel, l'égoïste n'aime pas égoïstement, moins encore par altruisme (l'altruisme est impossible), mais démoniquement.

Mais il est obligé d'aimer égoïstement *et* démoniquement, parce qu'il est individu *et* espèce, individu *dans* l'espèce. C'est l'amour de l'espèce que l'égoïste utilise égoïstement pour satisfaire sa sensibilité, tout en refoulant et en masquant son mobile véritable. Son moi égoïste, son corps particulier, son âme personnelle, sont immergés si profond dans l'amour de l'espèce qu'ils sont entièrement colorés par sa sexualité, et par les contrastes de son caractère sexuel, mâle ou femelle; l'amour dont il est habité semble procéder de la particularité de son égoïsme, comme les enfants qui lui ressemblent paraissent sortir de son corps. Il est d'ail-

leurs extrêmement curieux d'essayer de se représenter que tout ce qui se transmet du père à l'enfant est contenu dans *un seul* spermatozoïde [1], ce qui signifie que tout son être est contenu dans chacun de ses spermatozoïdes. Chaque éjaculation de sperme humain compte deux cent millions de spermatozoïdes : c'est la huitième partie du total des hommes qui vivent sur la terre [2] — et l'on compte pour chaque homme, le temps que dure sa faculté génésique, trois cent quarante *billions* de spermatozoïdes. Quelle fécondité, quelles possibilités, de quels torrents de réalité ne sommes-nous pas traversés! Même s'ils ne parviennent pas au développement « que veut la nature », comme nous disons lorsque nous parlons des fins de la nature, ils existent. Parler du gaspillage de la nature est absurde, puisque tous les phénomènes, tous les degrés d'évolution, l'incessante métamorphose de la nature existent dans la nature à titre égal. Rien que réalités, tout est réalisé, toutes les possibilités sont épuisées. Quelle abondance de réalités autour de notre réalité, de cette unique réalité née de l'union du spermatozoïde avec l'ovule, et qu'on appelle l'espèce humaine. Quel voisinage aux frontières de l'homme! Mais comme on voit les ressemblances des enfants avec les parents, il faut voir aussi les dissemblances, par quoi les enfants deviennent des individus tout à fait différents; du vieil Adam descend le nouvel Abel, le neuf Caïn. Il ne faut pas oublier, qu'il soit question d'hérédité ou de non-hérédité, que l'espèce explique tout — des parents les plus ordinaires naissent des génies, qui n'ont presque aucun rapport avec eux, génies par rapport à eux « dégénérés »; ils surgissent directement de l'espèce. Les génies sont les enfants de l'espèce. Ils viennent de l'espèce et pour l'espèce, ils

1. Note D.T. Le père transmet à l'enfant *la moitié* seulement des chromosomes contenus dans le spermatozoïde.
2. Note D.T. L'auteur se base sur des statistiques de l'année 1920.

n'existent pas pour eux et pour leurs familles mais pour l'espèce (maudit tout abus du génie par la famille) — qu'on ne l'oublie pas. Il faut se rappeler que, tout comme le génie représente la mémoire de l'espèce, et non celle de ses parents, de même les enfants des génies, lorsqu'ils en ont, sont généralement des idiots congénitaux; ils proviennent de la meilleure semence — mais aucun souvenir n'en est gardé.

Dans tous les cas il ne s'agit jamais que d'amour de l'espèce, d'individus enracinés dans l'espèce, et cependant ces individus égoïstes utilisent l'amour de l'espèce au profit de leur égoïsme. Mais l'amour de l'espèce n'a certes en soi-même rien d'égoïste; il affirme d'ailleurs dans la pensée et dans le langage de tous les jours sa position privilégiée. Tout le monde sait qu'il y a dans l'amour quelque chose d'exceptionnel et qu'on n'y accède pas par les voies normales de l'égoïsme individuel. L'homme « conquiert » l'amour, et la femme le « donne ». Un effort ordinaire ne l'obtient pas; personne, quelle que soit sa valeur, ne « mérite » d'être aimé. L'amour a toujours une raison supérieure, l'amour est toujours affaire de « chance », et justement affaire de l'espèce. En soi, l'amour est égoïstement individuel, mais dans son essence il n'est ni amour de soi, ni besoin individuel. Les individus existent en tant qu'individus même sans la part amoureuse par laquelle ils participent à l'espèce. Ils sont individus avant d'être sexués et le demeurent quand ils ne sont plus sexués — d'autant plus aptes à la lutte pour la vie qu'ils sont moins troublés par le démon amoureux. L'amour, démon de l'espèce, est radicalement différent de l'amour égoïstement individuel, comme de toute passion égoïste. Le sentiment sexuel de l'amour et la passion sexuelle de l'amour ne peuvent être comparés aux sentiments et aux passions égoïstes; ils n'y ressemblent que parce que dans les passions égoïstes la clarté et la force de

la pensée paraissent annihilées par la violence et l'émotion qu'elles provoquent — colère, avarice, ivrognerie, chez le coléreux, l'avare, et l'ivrogne. Mais tous les autres désirs (Affekte) sont par nature égoïstes, alors que l'amour est démonique, comme le manifestent l'infidélité et l'idéalisation; nous verrons plus tard en examinant ce dernier point combien l'altération de la logique et le sentiment d'être hors de soi prennent dans l'amour une coloration dont la qualité est fondamentalement différente des autres désirs, des autres passions. Puisque l'amour démonique est non-égoïste il ne peut être amour pour un autre égoïsme particulier; car l'amour pour un autre égoïste particulier ne peut provenir que de l'amour de soi. Il est encore moins amour d'une personne pour la valeur de cette autre personne; car l'amour égoïste pour un autre égoïste, né de l'amour de soi, en est incapable.

Aussi les amants ne se contentent-ils pas de s'estimer et de se glorifier réciproquement : les corps transfigurés recherchent la satisfaction sexuelle, ils exigent leur part dans l'affaire de l'espèce, aucune noce qui soit banquet platonique seulement. L'homme sincère et bien portant n'a sur ce point pas le moindre doute, et le dit nettement : « Je ne veux pas aller au ciel, disait Albert Dürer, s'il n'y a pas là-haut de vraies femmes bien entières, que ferais-je de petites têtes ailées? » On sait que même les saints ne se trouvent tout à fait heureux au ciel, auprès de Marie et de Jésus, que s'ils y retrouvent aussi quelque chose de terrestre. « O si je t'avais trouvé, bienheureux Emmanuel, ô si je t'avais dans mon lit, que mon corps et mon âme se réjouiraient! » Tous exigent leur part de l'espèce, tous doivent devenir espèce. Ce qu'il y a de profond dans la douleur que ressent sous l'empire de l'amour l'individu égoïste vient de là : seul il se sent déchiré, il faut qu'il cherche le complément de son être dans

l'amour. L'amour sexuel, aussi longtemps qu'il reste à l'état de sentiment dans l'homme, est de tous les sentiments humains le plus inhumain ; il est excès de vie provenant de la vie supérieure de l'espèce, avec laquelle la vie de l'homme ne peut marcher d'un pas égal. Chez les Grecs, le dieu de l'amour s'appelait aussi Pathos, ce qui indique la perte de conscience, état pathologique, état d'âme de la souffrance et de la maladie. L'amoureux est pris de vertige et de fièvre, il est plus ivre qu'un ivrogne, c'est l'obscurcissement, passager mais total, de la raison. Son âme est malade, tiraillée par les contradictions. Écoutez Roméo (Acte I, scène 1) :

Te voilà bien, amour querelleur ! Tendre haine !
Toi qui es tout, et de rien fus créé !
O pesante allégresse, et grave vanité !
Chaos hideux de formes bien-semblantes
Plume de plomb, feu sombre et froid, santé souffrante,
Songes en plein éveil et qui êtes sans être !...

L'amour c'est le feu de la force créatrice indomptée et sauvage, qui dépasse la mesure de l'individu. Il se trouve introduit et enfermé dans l'homme, le pousse en avant comme la vapeur pousse la locomotive, mais l'homme ne peut suivre, le pied lui manque, il s'affaisse, se redresse, reprend sa course. L'amour est trop puissant, il émascule l'homme à chaque fois, et le maître pauvre est martyrisé par le riche esclave.

(*Traduit de l'allemand par* Léo Sontag et Dominique Aury).

CONSTANTIN BRUNNER

N.B. Le texte que nous publions fait partie de l'ouvrage de Constantin Brunner : *Lieb, Ehe, Mann und Weib* (G. Kippenhauer Verlag, Postdam 1924) dont la traduction paraîtra prochainement.

Imp. P. DUPONT Paris - N° d'impression 7174 - Dépôt légal : 3e trim. 1961
Imprimé en France - Gérants : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.

LA NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

LE PARC

Le ciel, au-dessus des longues avenues luisantes, est bleu sombre. Plus tard je sortirai, je marcherai la tête levée vers lui qui s'obscurcira peu à peu jusqu'à disparaître. Maintenant c'est la ville, sensible tout à coup, montante, pleine de bruits nouveaux et de nuit. Aller. Mais regarder encore la rue et ses arbres jaunis, et en face l'immeuble aux colonnades, aux balcons demi-circulaires, aux toitures de zinc encore claires, aux pièces lumineuses traversées, lointaines, par des femmes dressant le couvert du dîner. Un salon, une salle à manger, une cuisine, une autre cuisine, un autre salon...

Dans ce fauteuil en cuir, là-bas, à droite de la cheminée et du lampadaire, un homme est assis de profil, un verre à la main. Devant lui, une femme par instants s'anime, et je peux voir sa robe rouge derrière les rideaux, ses gestes, le mouvement de ses lèvres quand elle parle, tandis qu'il s'est penché pour l'écouter, et je crois l'entendre, lui, disant comme d'habitude et distraitement : « Bien sûr ». Oui, rien ne va m'échapper si je m'assieds dans le petit fauteuil traîné sur le balcon étroit où je peux, de biais, allonger les jambes, les poser

sur la galerie de fer forgé aux feuillages figés le long de tiges symétriques, courbes, rondes, recourbées, noires. Là-haut les cheminées, alignées en désordre sur les toits, fument, laissant monter dans l'air encore visible un mince panache foncé; et les oiseaux, les hirondelles qui ont mené pendant le crépuscule leurs vols compliqués, se séparent, traversent à tire-d'aile cette large trouée de ciel après la pluie. En bas, le bruit des voitures, des autobus (le ronflement du moteur de l'autobus qui, juste à l'angle de la rue, change de vitesse et repart; le grondement plus sourd, intermittent et comme clandestin des voitures); les vitrines éclairées (seule la base des maisons devient ainsi continûment visible); les enseignes au néon (le losange rouge du tabac); et, immédiatement en face, cette femme et cet homme qui bavardent en souriant dans le vaste appartement très clair.

Il fait un geste de la main gauche refermée sur une cigarette, remuant cette main pour insister sans doute, et la femme se renverse en arrière, lève les bras, et, prise de fou-rire, se plie soudain en avant.

Puis, debout, l'homme pose son verre sur la table basse, la femme se lève à son tour, fait un léger signe de la tête, et ensemble ils commencent à marcher, disparaissent bientôt par le fond de la pièce (un piano sur la gauche, avec une partition dépliée). Et une autre femme rentre en scène, portant un plateau sur lequel elle pose la bouteille, les verres, le cendrier; puis elle fait demi-tour, s'en va, revient, sort sur le balcon de pierre où elle s'accoude, regardant les voitures rapides qui signalent leur passage au croisement par un appel de phares et se regroupent bientôt sur trois files au feu rouge. Ensuite, elle reste immobile, attentive, la joue droite appuyée contre ses mains qui reposent sur la balustrade; blonde, petite, de moins en moins visible, tandis que derrière elle le salon lumineux est envahi par

l'air frais. Ainsi fera tout à l'heure la femme en rouge quand, l'invité parti, elle viendra passer quelques instants à la même place, mais droite et peut-être adossée au mur. Sans rallumer le lustre qu'éteint maintenant l'autre revenue à l'intérieur, avançant sûrement dans l'ombre (elle connaît la place exacte des fauteuils), elle tirera les rideaux, ouvrira sans bruit la porte-fenêtre, se faufilera au dehors...

C'est la nuit, une nuit d'automne chargée de parfums (la tapisserie de parfums mêlés, indissociables, des fleurs invisibles du grand massif; celui, comme frotté, de fenouil, d'herbe et de tamaris mouillés; et, tout au fond, étale, occupant à l'encontre des autres odeurs plus ou moins limitées ou en relief, la totalité de l'air : l'odeur de la mer) d'où se détachent parfois, brusques et souvent proches, un aboiement, des cris d'oiseaux. Elle est assise dans le fauteuil d'osier traîné au dehors, regardant la pelouse humide (les jets d'eau tournoient encore après ce jour de chaleur), frissonnant un peu dans sa robe légère qui laisse la gorge et les bras nus. Peut-être se revoit-elle en ce moment accoudée au balcon de sa rue et me faisant signe de la main... se revoit-elle penchée au-dessus de la ville grondante et lumineuse, de moi qui agitais le bras; se retrouve-t-elle dans cette chambre haute où elle se préparait, se chaussait, enfilait un manteau, ajustait le foulard de soie blanche qu'elle met à présent autour du cou pour se protéger du froid. Ou bien elle est en ville, une autre ville que je n'imagine même pas, marchant à côté d'un homme qui rit encore très haut, ou dîne-t-elle déjà, seule, pensant à moi... Non, là-bas, sur le bord de mer où la villa blanche s'élève au milieu du jardin, elle reste dehors et laisse attendre le repas, elle rêve, elle est gaie, elle est triste, elle ne sait pas où je suis, elle pense avec soulagement à mon absence...

Et la nuit, maintenant qu'elle redresse la tête, appuyant sa nuque sur le coussin rehaussé d'un geste vif, la nuit pénètre en elle, brouille ses pensées, ses souvenirs ; elle ne voit plus que des mouvements sans suite, des rues et des visages sans contours, puis c'est le noir, et elle ne songe plus qu'à respirer profondément (jambes croisées)... Une dernière fois, elle contemple la pelouse sombre où brillent, révélées par les lumières de la maison, des gouttelettes, et plus loin le caoutchouc vert du tuyau d'arrosage, avant de se dresser brusquement et de se diriger vers la salle à manger où, depuis le seuil, quelqu'un déjà s'inquiète : « Qu'est-ce que tu fais ? ». « Où es-tu ? ». « Voilà. ».

De ce balcon, je peux aussi, tirant vers moi les deux battants de la porte-fenêtre, regarder ma chambre à travers les rideaux. Mieux, en sortant par une autre pièce de l'appartement qui, au cinquième étage, s'arrondit et donne ainsi à la fois sur l'avenue et la petite rue sombre, je pourrais faire le tour par l'extérieur et revenir à mon point de départ. Toutes les lumières chez moi sont éteintes. Il n'y a personne. Seule ma chambre est éclairée par la lampe rouge posée sur le coin de la table, elle-même couverte de livres, de papiers, de cahiers de différentes couleurs ; et le lit, au fond, s'aperçoit à peine, ainsi que l'armoire et la grande commode dont un tiroir est resté entrouvert. Les trois tableaux sont presque invisibles, une aquarelle très pâle, simple, un chemin à travers prés ; un ensemble de rochers frappé d'écume par la mer ; et enfin ce port de pêche rempli de trois-mâts dont l'équipage, torse nu, cargue les voiles, tandis qu'à terre, ici-même, deux hommes et une femme impassibles, drapés dans de riches étoffes de couleurs foncées, semblent poursuivre un entretien ou des discours parallèles sans rapport avec le spectacle qui se déroule derrière eux. Non qu'ils n'y participent de quelque façon, mais plutôt comme énigmes, comme équivalences ambiguës

(leurs gestes sont trop larges, trop visibles, et que disent-ils?); placés tel un chœur sur le côté de la scène, mais rien ne leur échappe, on le sent, il suffirait qu'ils se retournent, lèvent la main... Pour qu'il soit de nouveau dans le fauteuil près de la table; fauteuil semblable à celui que j'ai disposé sur le balcon, où il s'est assis, d'où il m'a parlé tant de fois. Là-bas, cependant, nous avons marché des nuits entières, avançant à l'aveuglette près de l'eau qui frappait doucement la pierre, au milieu des entrepôts, des tonneaux, des caisses empilées; parfois surpris par un garde qui, le fusil en bandoulière, s'arrêtait et nous regardait passer, sans un mot. Au loin, les lumières de la Promenade aidaient à nous orienter, et le bruit des orchestres qui jouaient dans tous les cabarets de la ville parvenait jusqu'à nous, mêlant les musiques, les confondant, les substituant les unes aux autres. Nous marchions, nous nous perdions (sifflant pour nous retrouver) et nous nous sommes reposés un long moment au bord de l'eau luisante, non loin d'un bateau amarré où des hommes dormaient sur le pont, enroulés dans de vieux sacs, non loin des barques de pêcheurs balançant à l'ancre leur fanal tremblant. Nous nous sommes assis une heure peut-être, ou peut-être plus...

Est-ce cette nuit qu'il m'a parlé avec une lassitude qui ralentissait ses phrases, le faisait hésiter parfois sur un mot, de sa voix grave un peu nasillarde; est-ce cette nuit-là, ou bien cette autre, dans le café désert en bord de plage où nous nous étions attardés? A cause de la fatigue sans doute qui le faisait se pencher vers l'eau ou s'accouder sur la table après avoir repoussé les verres, l'assiette, les cigarettes, le briquet. D'ailleurs, c'est moi qui ai surtout parlé, il me semble, avec aisance, comme toujours avec lui. Il n'a presque rien dit, mais du moins cette phrase que j'entends sans en rien déchiffrer, que je sais seulement être indifférente, dédaigneuse.

Ces mouvements, ces paroles paraissent alors venir de très loin, comme s'ils devaient traverser des cloisons, des surfaces ; mouvements ralentis, paroles triées et abandonnées comme à remords... Alors que je revois nettement la mer déjà noire poussant vers le rivage des vagues de faible hauteur, mais rapprochées, sèches, bruyantes ; et le vent qui faisait claquer le drapeau interdisant le bain, et le sable gris recouvert de chaises de bois (certaines renversées) parmi lesquelles courait encore une bande d'enfants criards. La nuit tombait, nous cachant de plus en plus la digue et la masse confuse des bateaux, là-bas, dont les feux, un à un, s'allumèrent ; et alors, rompant le silence qui s'était rétabli entre nous, le patron du café où nous étions seuls vint nous dire qu'il allait fermer.

Il ne faut plus sortir, maintenant : tout est en place. Pourtant, j'aurais voulu remonter la longue avenue brillante, marcher jusque très tard, porté au-delà de mes forces où une précision inconnue prend ma place, où un ordre me pousse en avant, toujours plus loin. Je ne vois rien alors, je n'entends rien, ou plutôt j'atteins une telle confusion de détails que c'est l'inaperçu qui s'exprime en moi par hasard. J'aime le froid qui accélère ces mouvements, la pluie qui les efface, la chaleur qui les fige et les décompose en courbes superflues. Je me sens varier des moindres nuances de l'air, le premier à les ressentir, à m'y adapter. Si je tourne la tête, vous ne comprenez pas, vous n'y prêtez pas attention. Si je change brusquement de direction, vous croyez que je me suis trompé ou que je flâne. Est-ce lui qui marchait avec une application qui le faisait se courber, s'écouter peut-être, ou se voir ? Car son corps, je ne doute pas qu'il l'ait jusqu'au bout tenu devant lui, dans une sorte de dessin visible pour lui seul, jamais oublié, jamais achevé... Elle, au contraire, durant les nuits d'été sur la plage déserte, blanche, que la mer retirée avait décou-

verte, je m'étonnais qu'elle pût avancer si naturellement, si légèrement. Tandis que je butais, je bute encore sur le même obstacle. Immobile, soudain, en pleine rue, n'importe où. Je ne sais où je suis, en avant, derrière; où je me suis laissé, où l'on m'attend. Je repars avec précaution d'abord, puis de plus en plus vite à mesure que je me sens moins lié à ce qui m'entoure et me retient; simple forme habillée, aménagée, protégée, tranchée absolument du reste, et se mettant à courir, cherchant sans doute à détacher de soi, inconsciemment, cette part inférieure qui réclame son indépendance, sans cesse, sans fin... Et je cours à travers la nuit tiède colorée de lumières, j'atteins le parc désert à cette heure, je cours dans les allées obscures, je saute sur les bancs, les chaises de fer, les renversant; je cours, plus léger, libre, parmi les arbres, le visage rejeté en arrière, perdu, me perdant, et souffrant malgré tout de ne pouvoir rester avec ce que je perds, avec rien.

Au bord de la table placée devant la fenêtre entrouverte, s'entassent en désordre des papiers, des livres, des cahiers. La lumière rougie par l'abat-jour de la lampe n'éclaire que la table, la chaise de bois brun et la descente de lit qui découpe sur le parquet un rectangle beige. Le reste de la chambre demeure dans la pénombre et, si je m'assieds pour écrire, c'est adossé à une salle invisible, tourné vers les toits, la cime des arbres dont les feuilles jaunies bougent imperceptiblement. Ici, sur le papier du cahier choisi pour sa couleur, s'alignent peu à peu les phrases écrites à l'encre bleu-noire par le vieux stylo démodé, d'une écriture fine, serrée, penchée vers la droite et qui n'occupe que les trois-quarts de la page; lentement, patiemment avec, souvent, des ratures (un trait simple qui barre une ou deux lignes restant malgré tout lisibles, ou bien des griffonnages qui recouvrent entièrement ce qui fut écrit) et, parfois, de longs passages sans corrections, qui marquent sans doute une précipi-

tation inattendue, où les lettres se déforment, perdent leur aspect irrégulier, s'égalisent, deviennent bientôt indéchiffrables.

La main tremble, ainsi que l'ombre du stylo sur la surface blanche quadrillée de fines droites bleues, limitées à gauche d'un trait rouge. « L'écriture sera parfaite quand vos lettres rempliront exactement cet espace » disait la vieille femme qui venait tous les soirs, se penchait contre l'enfant à lui toucher la joue de son visage rugueux (et il sentait son haleine chargée, son parfum vulgaire). « Trop gros ». « Trop petit ». « Vous le faites exprès ». « Madame, il n'en fait qu'à sa tête ». « Laissez-le, Mademoiselle, il est fatigué ». Et il voyait le jardin par la fenêtre, le jardin proche sous la pluie, quelqu'un qui rentrait rapidement en claquant la porte de la véranda, ou bien, les soirs d'été, assis au petit bureau et faisant ses devoirs, il interpellait l'une des femmes qui se promenait dans l'ombre des allées, entre les pelouses, afin de montrer comment il plaçait son cahier renversé vers la gauche, évitant ainsi la montée de son écriture, rétablissant l'équilibre de la page comme je le fais maintenant. Mais c'était après le dîner qu'il écrivait ses histoires, tandis que les petites filles dessinaient, couchées sur le tapis, et qu'il restait droit, obstinément, appuyé au dossier de bois, ouvrant et fermant sans bruit le pupitre, les pieds posés bien à plat sur le marche-pied réglable, éclairé par la lampe métallique qu'il aimait souvent éteindre et rallumer en appuyant sur un bouton blanc. C'était le même bois brun, ciré; le même cahier de couleur orange; c'était la même encre, le même effort. « Lis-nous », disait, au bout d'un moment, la plus jeune. « Lis-nous lentement. » Alors, il toussait un peu, levait la tête, hésitait, puis : « Non, ce n'est pas fini. »

De l'autre côté de l'avenue, dans chaque pièce, des lampes aux abat-jour blancs, jaunes, verts, certains

d'étoffes, d'autres de papier, sont posées sur des commodes, des buffets, des guéridons. Mais plus personne maintenant ne bouge. En contrebas (je me penche par-dessus la balustrade), une famille dîne, tranquille, autour d'une table couverte d'une nappe blanche. C'est ici, en la regardant, que je mangerai ces oranges. J'ai tout le temps. De nouveau, j'étends mes jambes, appuyant les pantoufles contre la grille de fer forgé. De nouveau, il fait froid, et il faut mettre, par-dessus la chemise de laine, un tricot léger. Là-bas, un petit garçon tape du dos de sa cuiller contre la table; on se tourne vers lui, on lui parle vivement. La femme, grande et brune, ce pourrait être elle, assise en face de moi et choisissant ses plats avec application; assise à ma gauche dans la grande pièce et regardant, par-delà la baie vitrée, l'eau sombre, la campagne sombre, et la rapide intermittente clarté du phare, un-deux-trois-quatre — rien — un-deux — rien — un-deux-trois-quatre; portant un verre à ses lèvres, pointant vers moi sa fourchette quand la conversation s'animait; riant, rêvant, négligeant parfois de finir son assiette, se levant et se laissant tomber dans l'un des fauteuils tirés contre la baie grande ouverte près de laquelle j'allais la rejoindre bientôt.

Mais, corps plus lourd, brusquement, c'est la même douleur, rapide, qui retient mon souffle, me laisse en suspens quelques secondes et qui, l'autre fois, dans l'escalier... Dans la glace pourtant, au-dessus de la cheminée, ce visage est le même au bout des infimes transitions qui m'ont conduit jusqu'à ce soir, accoudé à la cheminée de marbre et regardant. Main posée sur le visage, sur la peau du visage; main qui soutient, façonne, rassure, inquiète — et, de nouveau, le regard. Le cabinet de toilette est mieux éclairé. Voici l'eau chaude, l'eau froide. Pourquoi ne pas laver maintenant les mains, la figure? S'essuyer avec une des serviettes

éponge en gardant longuement la tête enfouie sous le linge et, le retirant d'un coup, croire à une transformation du nez, des yeux, de la bouche, à une amélioration indiscutable et que, demain, toujours, cache, protège ou réveille enfin... Mélange d'eau froide et d'eau chaude dans le lavabo ; eau tiède éprouvée de la main ; puis gant ; puis savon ; et irritation du savon dans les yeux ; et rinçage, minutieux, à l'eau froide. Mais.

« Ce n'est rien, la fatigue sans doute. » Elle a essuyé la table où l'eau répandue commençait de couler sur le tapis. Son visage est resté impassible. Seuls les yeux, légèrement dilatés, auraient pu faire croire qu'elle avait eu peur. C'était la deuxième fois, avec ce verre, et ma main a continué de trembler, incontrôlable, fuyante, agitée d'une force que je subissais, soudain détachée de moi, soudain plus moi que moi, perdue cette main qui entraînait tout le corps. Elle-même devenait cette main, je la voyais s'éloigner, comme dans les conversations où, sans que rien eût apparemment changé, cela tournoyait, invisible, et se fermait, volait en dehors des mots. Elle est venue près de moi une ou deux secondes trop tard ; elle m'a touché le front en disant de nouveau :

« Ce n'est rien, je suis un peu fatiguée. » Appuyé contre la digue, éclairé à contre-jour par un réverbère, sur la promenade du bord de mer que longeait la route en corniche, il demeurait dans l'ombre, je n'ai pas vu son visage. Le silence. Et, tout à coup, les cris, les explosions, les fusées, les feux de Bengale rouges et verts de la fête sur le port, illuminant pour quelques minutes les mâts des bateaux, les drapeaux, les oriflammes, la foule massée le long des jetées ; spectacle panoramique depuis la route surélevée où nous étions seuls. Lui ne regardait pas. J'ai voulu le rassurer, ce même soir. J'ai parlé, tandis que nous nous remettions en marche, descendant vers la foule et ses cris, croisant bientôt des couples, des farandoles ; passant devant le kiosque à musique où

un orchestre jouait une marche hésitante, démodée. Il était plus gai, maintenant, il plaisantait, s'agitait presque. La conversation a repris, précise, où je le vois m'interrompre, sourire au milieu des groupes de plus en plus nombreux qui envahissaient les rues et chantaient à tue-tête; je le revois bousculé, imperturbable, par des filles se tenant le bras et qui, un moment, l'entourèrent, lui jetèrent des confettis en plein visage.

« Peut-être, un jour, quand l'habitude et la fatigue m'auront arrêté par ici... » L'écriture ressemble à la mienne. L'encre est noire, et jamais il n'en aura changé. Lettres bien formées, rondes; phrases qui ne prennent que le côté droit de la page, courtes, parfois sans aucune ponctuation, écrites sur de larges feuilles entamées très bas... Je lève le papier devant la lampe et le regarde un instant à l'envers, et les signes incompréhensibles traversent la surface translucide où ils furent tracés, un soir, rapidement, sur une table peu éclairée poussée au bord de la fenêtre. « Il me semble être très loin, maintenant, et j'oublie à mesure ces jours pourtant si proches. » Là, au contraire, l'écriture occupe largement un feuillet plus petit, plus épais, et l'on sent qu'elle a hésité entre chaque mot, obligée d'appuyer plusieurs fois sur la plume pour que l'encre coule à nouveau, d'un bleu plus foncé au début de chaque paragraphe. « De plus en plus, la question, pour moi... » La phrase est restée en suspens, et la suite, après : « mais comment en parler, surtout? », revient à une description d'un paysage de montagne et de forêt, minutieuse peinture d'une nuit tranquille, loin d'ici, où, malgré la fatigue de la longue marche tout le jour, il s'est installé pour écrire, fumant cigarette après cigarette, écrivant sans hésitations et comme au hasard la lettre qu'il avait depuis longtemps l'intention d'envoyer (lettre déjà composée en lui mot à mot); s'arrêtant pour boire un peu de bière trop chaude, se levant, allant près de la

fenêtre écouter la nuit ; revenant s'asseoir à la table sur laquelle rien ne se trouvait excepté du papier, des enveloppes, le paquet de cigarettes, un briquet et le stylo posé trop brutalement qui a projeté sur la page que je tiens maintenant dans ma main deux ou trois minuscules taches noires écrivant encore jusqu'à ce que les mots se brouillent sous ses yeux achevant plus vite qu'il ne l'aurait voulu, cachetant l'enveloppe et la posant bien en évidence, afin de ne pas l'oublier au courrier descendant... « Je continue le voyage. Et puis, je rentrerai, je t'appellerai... » Elle aussi, à la fin, son écriture s'est précipitée comme pour dire quelque chose qu'elle ne voulait pas dire ou qu'elle n'eût pas réussi à exprimer. Mais peut-être était-ce la fatigue, l'inutilité d'écrire ; ou bien elle était pressée de sortir ; on l'attendait, on s'impatientait, la forçant de cacher son bloc de papier (elle n'a posté l'enveloppe que deux jours plus tard) dans le tiroir du secrétaire, tiroir secret à double fond où doivent se trouver les lettres qu'elle relit de temps en temps.

Rapide, elle arrivait alors, s'arrêtait sur le seuil et, après m'avoir aperçu au fond (toujours à la même place de la salle déserte, poussiéreuse), elle se dirigeait vers moi en souriant, baissant et levant la tête, changeant plusieurs fois d'expression comme pour effacer son inévitable retard, sauf les jours où je pouvais aller sous ses fenêtres. La chambre était éclairée, elle se préparait. Quelques secondes après le sifflement elle sortait sur le balcon, se penchait, agitait la main pour me dire bonjour et me signifier en même temps de m'éloigner (d'autres têtes se montraient aux fenêtres de l'immeuble) ; un instant sa silhouette noire se découpait du cinquième étage, dans cette rue où les rumeurs de l'avenue ne parviennent qu'assourdis. Puis elle disparaissait, fermait la fenêtre, ou la laissait ouverte les nuits d'été ; la lumière s'éteignait, et après une ou deux minutes où

je l'imaginais descendre l'escalier tout en enfilant ses gants, la porte de fer forgé s'ouvrait avec un bruit sec, elle se glissait au dehors, vive, venait vers moi, me serrait la main.

Ou bien, elle n'avait pu venir au dernier moment, ni m'avertir : ils étaient sortis. Je restais à observer, comme je le fais maintenant, les fenêtres de l'appartement — vitres à travers lesquelles on voit seulement les rideaux; vitres où se reflète un réverbère —; et, après être monté parfois écouter à la porte d'entrée (rien), regarder par la serrure (rien, le noir), je redescendais, ressortais, allais et venais dans les rues voisines, près des grilles du parc. Et le froid (je soufflais exprès pour apercevoir devant mes yeux la buée à peine moins épaisse que la fumée de la cigarette), la pluie (abrité sous une porte cochère, j'entendais les bruits clairs et saccadés des talons de femme — mais elle marche moins vite —, je guettais les parapluies — mais non, le sien est gris —); le froid et la pluie étaient sûrement plus souhaitables que cette chaleur, cette douceur de l'air qui, multipliant le nombre des passants, augmentent à chaque fois les risques d'erreur.

Des portières de voiture claquent dans la rue, des voix animées se répondent. C'est tout un groupe qui arrive, qui s'en va. Des femmes en robe du soir, coiffées et parées, montent en riant dans les voitures qui, bientôt (quelqu'un lance une adresse à haute voix), démarrent en trombe le long de l'avenue. Mais combien de fois suis-je allé chez elle, alors qu'aucun soupçon ne nous menaçait, ne pouvait se porter sur moi qui la connaissais depuis si longtemps? Souvent, tandis qu'elle s'habillait après le dîner, je pouvais surveiller par la fenêtre les derniers promeneurs; ou bien, de l'autre côté de l'appartement qui donne sur le parc, je restais à contempler la masse noire des arbres, les plans

clairs des pelouses où les massifs forment des îles plus foncées, les lumières des autres immeubles, le cercle de lumières autour du jardin défendu par la nuit, fermé dès neuf heures par deux gardiens parcourant les allées en sifflant ou agitant une clochette au son aigu, incessant; à contempler le ciel rougi par les lumières de la ville, là-bas, au-dessus des derniers platanes qui cachent la grille des deux entrées principales, au-dessus des sapins, des magnolias, des acacias géants, des marronniers qui semblaient recueillir et dégager la nuit chaude, silencieuse, en concerter les mouvements; la nuit dont avaient profité les nombreux couples qui maintenant chassés par les gardiens (le son de la clochette s'éloignait, se rapprochait et un homme à casquette passait sous la fenêtre du salon, remuant vivement le bras) se lèvent paresseusement et, toujours enlacés, gagnent la sortie par l'allée centrale éclairée de hauts lampadaires, s'arrêtent pour s'embrasser (qui osera se cacher, se laisser enfermer, visiter les recoins les plus secrets, dormir sur un banc jusqu'à l'ouverture du matin?); s'embrassent, disparaissent enfin, abandonnant le parc désert, puis bientôt complètement obscur, devenu, au milieu de la ville encore bruyante et lumineuse, le centre du soir.

Et nous pouvions rester là, sur le balcon, assis dans les fauteuils de toile, sous la tente orangée dépliée pour l'après-midi, chaude encore du soleil qui l'avait frappée tout le jour; rester là à fumer, bavarder, boire, écouter la musique venant du salon tandis qu'un peu d'air faisait frémir les arbres un à un, agitait la tente et les rideaux de la porte-fenêtre ouverte derrière nous. On oubliait de partir, de se lever même, de parler. Elle oubliait. Et la musique monte dans la chambre, sans gêner personne. Car je suis seul dans cet appartement, seul dans la pièce au bout du couloir. En bas, en face, quelqu'un regarde peut-être, pensant : « Toujours la

même pièce éclairée. » Mais ici, au fond du canapé placé près de la fenêtre, nul ne peut me voir, nul ne peut supposer ce qui se passe dans la chambre où j'éteins pour mieux écouter, voir au plafond, les dessins confus d'ombre et de clarté liquide et, contre le mur, comme une projection photographique, la grille de fer forgé, noire, se découpant sur un écran de minuscules taches transparentes. Peu à peu, l'instrument s'affirme contre le bruit des voitures déjà plus espacé, et emplit la salle où les spectateurs sont attentifs à l'effort du musicien courbé, jouant avec une énergie, une violence croissantes jusqu'à l'arpège final où il rejette la tête en arrière, achevant ainsi une longue phrase suspendue dans le vide qu'elle avait créé. Les applaudissements éclatent. Le soliste se lève, écartant le violoncelle vers sa droite, s'assied et se relève aussitôt, saluant. Puis, il recommence à jouer, doucement cette fois, et la mélodie occupe à nouveau la salle rouge et or, le petit théâtre où elle est assise à ma gauche, au parterre, le visage un peu baissé, l'air distrait, ne prenant sans doute pas grand intérêt au morceau que chacun écoute dans des positions diverses, tête plus ou moins droite ou rejetée en arrière, mains posées sur les genoux ou bras croisés. C'est alors que je l'ai aperçu au premier rang d'une loge accoudé au rebord de velours rouge, isolé, pris par le spectacle de cet homme seul en scène, pris par la musique et séparé (on eût dit qu'il allait tomber) de la foule (une longue phrase retombe maintenant avec lenteur), projeté en avant dans une attitude familière ; ne bougeant pas ; et, la lumière revenue, applaudissant un court moment, baissant son regard vers nous (il nous avait donc vus) et me saluant d'un léger geste de la main.

Le disque est fini, mais continue de tourner avec un râclement régulier. L'arrêter. L'autobus passe dans l'avenue de plus en plus silencieuse et, là-haut, un avion

dont on perçoit le grondement lointain; un avion invisible, deviné grâce aux brefs signaux rouge — blanc — rouge — blanc, où les passagers, le visage près des hublots, regardent s'étendre, osciller, l'immense plaque scintillante de la ville où pourtant, ici-même, les lumières se sont éteintes une à une, isolant quelques fenêtres proches dans l'obscurité. Juste en face pourtant, le salon vient de s'éclairer, et la femme en rouge paraît, revient, se dirige vers la porte, tend le bras et coupe la lumière. Allumer. La musique. Elle est là, sans doute, dans la grande salle au bord de la mer, assise, un verre à la main, sur le divan où un peu de sable se glisse toujours. La nuit venue, la nuit aux odeurs de fenouil et de vase, aux cris de mouettes se détachant du bruit mouvant de la mer, elle prend ses sandales bleues, les renverse, laisse couler le filet de sable sur les carreaux rouges, puis s'allonge, écoute, ferme les yeux. Seules ses jambes brunes restaient dans le champ de la lampe, et le haut du corps, je le devinais seulement d'où j'étais, de l'autre côté de la table basse. Soirées passées ainsi l'un près de l'autre, toujours un peu séparés (quelqu'un pouvait venir), chacun essayant de regarder l'autre sans qu'il s'en aperçût, parlant à peine et souvent sans finir ses phrases; et elle se levait, nous sortions, nous allions marcher le long de la plage découverte au début jusque très loin (et la mer brillait, grondait à l'horizon noir), puis, la marée montant avec le temps à l'assaut de cette nuit, de ces nuits tranquilles, au bord d'un espace de plus en plus réduit jusqu'à n'être enfin, à la veille de mon départ, qu'une lisière de sable et de chardons battue lentement par le flot.

Je lui ai montré l'endroit, nous avons marché où j'avais marché avec elle, j'ai tendu le bras vers la maison au milieu des arbres (tache blanche au milieu des arbres), abandonnée sans doute quelques jours auparavant. Puis nous sommes revenus vers le port ou la

fête battait son plein, où les orchestres jouaient, où les danses s'organisaient en pleine rue. Et c'est alors qu'il a eu ce malaise si bref ; qu'il s'est appuyé contre la digue de pierre, comme s'il venait tout à coup de se heurter à un obstacle imprévu.

« Mais non, ce n'est rien. » Depuis près d'un mois qu'il est dans ce poste isolé de montagne, il les réveille une nuit sur deux, il les a encore rassemblés dans la cour carrée où brille la lune, dans cette nuit fraîche où la plupart, à peine tirés du sommeil, frissonnent. D'une voix égale, il leur donne les ordres qu'il a reçus. Combien de temps cela va durer, il ne sait plus, il n'a plus envie de savoir, comme si, d'abord de plus en plus rétrécis, les ombres près de lui, les arbres, son corps mal dégourdi, sa voix, et ce moment même s'étendaient en rejaillissant, pour revenir et le traverser à nouveau, ainsi que l'espace entièrement réduit à un seul point, devant lui. Il ne pourrait plus bouger ; le plus vif mouvement serait encore annulé, déjà tenté sans succès des milliers de fois ; et s'il songe, pourtant, au retour proche, ce sont quelques images banales qu'il subit ; courts instants pour rien, interminables scènes (dans ce fauteuil, peut-être) où il s'aperçoit sans se voir. Autour de lui, l'intérêt, l'excitation, la peur, une peur sans cesse dominée, honteuse, doivent déformer les visages qu'il ne distingue pas ; mais les formes groupées le rassurent, le déconcertent, il tarde à répondre aux questions qui lui sont posées. Tout cela s'est déjà passé, se passera encore ; et il sera exactement à la même place dictant ses instructions aux hommes ensommeillés, attentifs cependant au jeu, aux nouvelles règles du jeu familier, jusqu'à ce que l'un d'eux vienne lui toucher le bras, le réveille tout à fait, s'inquiète. Alors, brusquée, sa réaction laissera entendre que s'il se trouve là par hasard, il s'agit malgré tout d'une affaire personnelle dont il est décidé à poursuivre le cours sans tenir compte de personne ni de lui.

Il aura fait ces gestes mécaniques; il aura toujours dit ce qu'il fallait, avec seulement, parfois, cette hésitation qu'une certaine raideur révélait en toute circonstance, même la plus agréable. Et, cette nuit, les autres sentent cela sans bien comprendre; car il n'a pas d'opinion, aucune autre intonation que celle de la fatigue, rien qu'une perfection un peu morne, têtue; car il a toujours été ainsi, même autrefois, pendant les jeux : non pas sérieux, mais si près du jeu qu'il était pris, en pleine bataille, d'une sorte de stupeur au moment où il aurait dû gagner, où il avait manœuvré mieux que personne et se retrouvait vaincu en étant vainqueur. Alors, il sortait du groupe, se promenait à l'écart, seul, joyeux semblait-il, s'appuyait contre un arbre et regardait.

Il doit faire effort, maintenant, pour être là, habillé de la tenue de campagne habituelle, guetté par les dix hommes alentour dans l'humide obscurité de cette nuit de printemps (l'été, bientôt, où il pourra nager, boire, passer à toute allure dans le petit chemin longeant le fleuve); et la chambre lui apparaît sans qu'il la voie, image comme vaporisée, chiffrée en détails précis grâce auxquels il croit changer de lieu, sentir et se créer d'autres limites, se retrouver soudain ici, sauvé, oublié. Il s'approcherait de la table, ouvrirait le cahier orange et, enfin, assis près de la fenêtre ouverte, il raconterait cela simplement. Non pas la vie qu'il a pu mener ces derniers temps ni même celle d'autrefois, bien sûr; mais le vieux projet tant de fois ajourné, celui qu'il n'a jamais osé s'avouer ni entreprendre, celui dont il ne connaît que l'image centrale (il la voit, une fois de plus), commandant, sans apparaître, tout le reste : une proximité, une liberté sans exemples, le discours enfin continu de son étonnement, et surtout les rapports, les analogies rapides, déconcertantes quadrillant, occupant à la fois la totalité impalpable du trajet, de ce qui l'arrêtait alors, et se groupait par lui comme en dehors de lui.

Mais, en même temps, il sait que sa vision est trop simple; qu'elle empêche (peut-être le veut-il ainsi pour reculer le projet à des limites plus sûres) l'entreprise de jamais commencer...

Et il sourit comme je l'ai vu sourire chez lui (j'entends le bruit des voitures, je respire encore le parfum des marronniers de l'avenue qui pénétrait par bouffées dans la pièce), comme il regardait une page écrite de sa main durant la journée; page qui, de loin, par-dessus son épaule, me sembla pleine de ratures et de phrases surajoutées; page qui avait dû entraîner des efforts jugés par avance inutiles, l'agitant d'un air amusé comme si le résultat visible et attendu de sa tentative venait confirmer un principe rassurant. Nulle mise en scène : j'étais entré chez lui par hasard sans me faire annoncer, et le jeu aurait consisté en la dissimulation de ce feuillet au lieu (comme il le fit seulement quelques secondes plus tard) de le froisser entre ses mains après l'avoir relu.

Le cahier est ouvert sur la table de bois brun faiblement éclairé par la lampe. La couverture commence d'être déchirée tandis que les pages couvertes une à une par l'écriture fine, serrée, tracée à l'encre bleue-noire, s'ajoutent lentement les unes aux autres, progressent à l'intérieur blanc quadrillé, sans qu'il soit possible de revenir en arrière, de recommencer ce travail minutieux et inutile qui réclame d'être mené jusqu'au bout; jusqu'à la dernière page encore lointaine où il cessera de lui-même, un jour. Mais cette nuit d'automne restera enfin la même, et je serai encore assis, le stylo à la main, pour l'unifier, la poursuivre, tracer entre elle et moi cette phrase interrompue, reprise, jamais sûre que de sa suite rêvée. Cette main est la mienne, repliée sur elle-même; ce corps un peu penché est mon corps que je peux voir en partie, recouvert d'une chemisette de laine bleue, d'un pantalon gris, de pantoufles brunes. La main gauche, posée à plat sur la page empêche le cahier de

glisser. La peau, à peine rougie par la lumière, les doigts, je peux agiter à mon gré ce modelage. Dehors, maintenant, c'est une obscurité absolue. L'appartement est sombre, lui aussi. Mais je peux me lever tout à coup, rejeter le stylo contre la page blanche et, sortant de la chambre, derrière moi, atteindre le couloir, tâtonner jusqu'à l'interrupteur de cuivre; allumer, entrer dans les autres pièces, les éclairer toutes, salon, bureau, salle à manger; les parcourir sans bruit en m'asseyant de temps en temps, ici ou là; créer à l'extérieur, pour qui regarde, peut-être, l'illusion d'une fête, d'une assemblée nombreuse et gaie que les rideaux empêcheraient de voir. Ou plutôt, du couloir, penser au cahier posé sur le sous-main de cuir disposé un peu de travers; penser qu'il s'écrit là-bas de lui-même, rapidement, et que je vais le retrouver, commandé à distance, augmenté du récit de ma courte promenade, et du moindre geste inaperçu. Celui-ci, par exemple, quand pour me lever je m'appuie aux accoudoirs; quand je me dresse et regarde mes pieds, mes jambes (cet espace entre les jambes, la liberté relative des jambes et des bras).

Ou bien, je vais vers le téléphone; je forme un numéro, au hasard (il est trop tard pour appeler qui que ce soit; donc n'importe qui, n'importe où); une voix d'homme ensommeillée dit : Allo? puis : Non, c'est une erreur (car je viens de me nommer, et il raccroche aussitôt); et je forme son numéro à elle; la sonnerie retentit sans fin dans l'appartement vide, le salon qui donne sur le parc (mais les volets sont fermés), où les fauteuils, le canapé sont encore recouverts de leurs housses blanches; où les tapis ont été enlevés, laissant le parquet à nu dans une odeur d'encaustique et d'humidité un peu froide.

Au fond de sa chambre, le lit et le couvre-pied grenat sont à peine visibles, ainsi que la coiffeuse d'acajou, la commode, la penderie dont la porte est restée entrou-

verte. Une valise a été abandonnée vide sur le tapis. Ici, sur cette chaise, elle pose ses vêtements, sa robe, sa combinaison, son soutien-gorge. Là, dans le cabinet de toilette, elle se démaquille le soir en rentrant ; elle met sa chemise de nuit bleu clair. Sitôt revenue, après avoir ouvert les porte-fenêtres, elle défera les bagages, pendra les robes, rangera ses affaires dans la commode et le placard qui se confond avec le mur. Toutes lampes allumées (les deux appliques au-dessus du lit, le lustre), elle marchera de long en large ; hésitera ; ira vers le téléphone ; se ravisera ; attendra le lendemain, puis un ou deux jours ; oubliera ; y repensera bientôt avec ennui, attendra toujours...

A moins qu'elle vienne. J'ouvrirai la porte, un soir. Elle entrera ; se dirigera droit vers ma chambre (où je reviens maintenant), puis, les mains posées derrière le dos sur la table et le cahier qui s'y trouvera sûrement... L'embrasser, alors, sans lui laisser le temps de poser des questions, de se reprendre. La caresser, debout ; provoquer le moment où elle pourra cesser de paraître surprise, de jouer à ce retour involontaire (puisqu'elle a toujours préféré les rendez-vous brusqués ; les heures et les endroits les plus imprévus) ; provoquer les gestes qu'elle imitera bientôt après s'être laissé faire ; l'amener vers le lit, au fond de la pièce... Allongée dans la chambre d'hôtel dont les murs sont recouverts jusqu'à mi-hauteur de glaces horizontales, elle se regardait, bougeait lentement, se regardait encore, penchait la tête, à droite, à gauche, étonnée, semblait-il ; posant d'abord la main à plat sur sa jambe ; effleurant ensuite sa poitrine, son ventre ; fermant les yeux et m'appelant à mi-voix, puisqu'elle est seule dans sa chambre, là-bas ; puisqu'elle a voulu coucher seule, cette nuit.

PHILIPPE SOLLERS

JOURNALIERS

VIII

Chaque parole dans l'instant où on la dit, où on la prononce avec une certaine solennité, a la valeur d'un talisman. Me souvenir de *Charmide*. C'est parce qu'elle résonne dans l'éternité, si elle est sacrée.

Il m'arrive, tout en état de péché mortel que je sois, de réciter la salutation angélique : je vous salue (éternellement), (éternelle) Vierge Marie, (éternelle) Mère de Dieu, priez pour nous (éternellement).

Il me semble qu'il faut considérer cet épisode de ma vie, comme un accident, comme une épreuve, comme une sorte de retour à l'idolâtrie, comme en traversant certain désert dans le cours de l'Exode, les Hébreux se sont laissé prendre de près ou de loin à l'adoration d'une Image d'or.

Sur la place Saint-Ferdinand quatre clochards occupaient tout un banc, à la queue le leu, se passant un litre de vin rouge de main en main et chacun de boire à son tour au goulot.

Quand ils eurent séché la bouteille, ils cherchent à se divertir et j'en vois trois se lever qui se mettent dans la tête d'obliger le quatrième à se lever aussi. Il était là depuis la veille sans bouger, comme collé au siège. Impossible de le convaincre. Il refusait d'obtempérer. Alors, les trois autres de le saisir par les bras pour l'obliger à se dresser et comme je me trouvais derrière

lui, je compris tout de suite la raison de son entêtement; il avait perdu son fond de culotte.

Parfois, le monde ressemble à l'enfer. Tous les visages que l'on voit se profiler dans le cadre des fenêtres ont l'air de portraits de damnés.

Il semble qu'il m'a quitté heureux, rayonnant de bonheur. N'est-ce pas un don merveilleux que de distribuer cette manne? C'est l'épanouissement de la joie que j'aime sur son visage, les fossettes qui se forment autour de sa bouche, dès qu'il sourit. Sa bouche est remplie de dents saines, blanches comme du lait. Chaque fois qu'il sourit, entre ses lèvres pourpres, comme par enchantement, un lis fleurit.

Il m'a dit, comme une menace : — Vous savez, moi, je m'attache aux gens, et tout d'un coup en eux quelque chose m'a déplu ou bien je ne sais pas pourquoi, je ne les revois jamais.

Voilà qui donne un grand prix à sa présence, éphémère comme celle d'un météore, comme celle du matin, du printemps et de la grâce. La grâce a je ne sais quoi qui ressemble au caprice, l'y apparente.

Il me semble que je n'ai qu'à me féliciter de ce qui s'est passé entre nous, de la mesure que nous avons su garder, lui surtout, dans ce commencement d'intimité.

On eût dit que nos tactiques de séducteurs étaient différentes, nos sympathies égales.

Jamais je n'aurais eu plus de choses à mettre au point que depuis que nous nous sommes vus seuls pour la première fois.

Il me semble qu'il a permis ce que je souhaitais le plus dans l'aridité de mon hiver qui s'étendait déjà sur trois fois trois cent soixante-cinq jours : c'est le senti-

ment d'une présence vivante, chaude, jeune et chaste.

Dans le Pur Amour la passion était toute de mon côté. Entre X. et moi la tendresse est réciproque.

Il m'a donné tout de suite ce que R. m'a refusé dix ans, l'adhésion entière qui se scelle par un baiser sur la bouche, sans prétendre à rien davantage de la part de nos corps.

Voilà ce que j'ai attendu de mon semblable toute ma vie. Ainsi, de lui j'ai tout reçu tout de suite, sans marchander. Le reste, ce qui suivra ne signifie rien. Il pourrait ne jamais revenir, sans que j'aie rien à regretter ni à souhaiter. L'essentiel a été accompli simplement à jamais, une fois pour toutes et la première, comme un rite dans les cérémonies expiatoires. Ce qu'il y avait de difficile dans mon rôle, c'est que j'avais affaire à un inconnu, pas lui.

Comment recouvrer maintenant mon respect de moi-même, ma foi en moi, quand je me suis trahi au profit d'un autre, dont maintenant le souvenir m'est plus cher que ma paix qu'il compromet, qu'il a troublée?

Le désordre est triste et je ne puis le souffrir, sans en souffrir. Or, une affection a beau vouloir être une amitié, si elle ressemble par sa fougue à l'amour elle engendre le pire des désordres. On est hors de soi. Moi qui depuis si longtemps ne m'étais pas quitté, ne m'étais quitté pour personne!

Rien ne finit. J'ai revu R. ce matin. On en veut sourdement de se faner à ceux qu'on a connus, dans la fleur de leur âge, d'une beauté incomparable. Leur déchéance vous offense, elle vous fait peur. On a honte de les avoir aimés. Alors, pourquoi recommencer ce mensonge?

L'amour n'est qu'une allusion à une illusion qu'on n'a plus et dont on se fait volontairement le complice.

Je lui ai dit qu'il m'a séduit, parce qu'il à un lis dans la bouche. Il m'a répondu : — Vous, c'est un diamant. Zadkian m'avait dit la même chose autrefois : que je suis né avec un diamant dans la bouche.

Quand je songe que jamais les lèvres de R. et les miennes ne se sont rencontrées et qu'il a dominé ma vie dix ans, je me dis que la durée n'ajoute rien à une aventure qui peut se résoudre dans l'instant avec plus de bonheur.

Après ce tumulte, je me sens fragile, comme si quelque chose en moi d'essentiel s'était brisé.

C'est à ce moment que j'ai détaché de ma montre l'opale que je lui ai donnée. Ainsi, cette pierre précieuse aura-t-elle eu affaire avec moi au commencement et à la fin de ma vie.

En traversant le bois, ce soir, j'apercevais un couple dont l'attitude m'avait paru de loin étrange. A mesure que j'approchais au contraire, j'étais ému comme devant une sorte d'apothose de la Vie même.

Assis en face d'elle, le jeune père tenait les jambes écartées juste assez pour permettre à sa jeune femme d'y insérer les siennes et ils avaient déposé leur nouveau-né, âgé à peine de quelques semaines, au cœur de ce berceau, dont leurs deux visages rapprochés et vigilants couronnaient intérieurement la voûte.

C'étaient la Trinité la plus intime, la Sainte Famille représentée au naturel avec autant de grâce familière que de majesté.

Aussi souvent qu'il m'est permis, je ne manque jamais de me porter sur la terrasse ou aux fenêtres, après midi ; c'est l'heure où les jeunes ouvriers italiens qui travaillent depuis sept heures du matin dans les chan-

tiers Kulmann, après avoir expédié leur déjeuner en vingt minutes, se rassemblent sur le trottoir de l'avenue de l'Amiral-Bruix, pour improviser une partie de football. Ils jouent comme des dieux. L'élégance de leurs attitudes jointe à une énergie inlassable, d'où toute brutalité est bannie, tant d'agilité, de souplesse dans le geste et une courtoisie, une gentillesse constante entre eux, emportent l'admiration.

Le ballon lancé rencontre toujours, sans manquer, pour le recevoir, une tête, une main, un genou qui se portent au-devant de lui et le font rebondir aussitôt, à qui mieux mieux et ainsi de suite, un nombre incalculable de fois, sans qu'il touche la terre. Le plus bel effet, c'est quand il glisse le long du visage, de la poitrine, du ventre, de la jambe d'un de ces garçons jusqu'à son pied où il reste en équilibre un instant, avant d'être projeté d'un coup de jarret jusqu'à l'autre extrémité du camp.

L'engin s'égare-t-il, rarement, sur la chaussée que sillonnent en tous sens des véhicules de toutes sortes, lancés à toute allure, on suit avec anxiété les évolutions du joueur qui s'engage à sa suite dans ce tourbillon, traçant des méandres savants, jusqu'à ce qu'il s'en soit saisi et l'envoie d'un trottoir à l'autre, où on le cueille sans faute à deux cents mètres.

Mais, plus qu'à leur habileté de corps, c'est à leur sourire sans méfiance, à leur amabilité conjuguée que je suis sensible, à une sorte d'entente entre eux qui ressemble à celle des musiciens dans un orchestre, comme si elle était réglée par un meneur de jeu invisible. Leur joie innocente ressemble à celle des animaux les plus sympathiques.

Je suis si satisfait de ce qui s'est passé entre X. et moi hier que si l'on me proposait d'en revivre la journée, je refuserais.

Presque je dirais que je suis prêt à ne jamais le

revoir, parce que ce fut parfait et que ce qui est parfait se doit d'être unique.

Je suis à peu près certain que rien n'est plus rare au monde qu'un être humain, quel qu'il soit, pris dans sa singularité.

Et c'est sans doute là tout ce qui justifie la passion.

Chaque fois que j'ai frémi devant quelqu'un, c'est que je l'avais saisi dans son essence et j'instituais d'instinct autour de lui un culte qui n'était pas étranger à l'orphisme, sans du tout y penser. Je croyais aimer. Ce n'était pas tout à fait cela et la volupté à laquelle nous avions recours pour dissiper notre gêne n'était qu'un dérivatif, une sorte de langage désespéré.

L'amour n'est souvent qu'un prétexte à une exaltation sans objet et même s'il s'y mêle quelque impureté, le cérémonial relève du sacré.

Avec X. rien de tel. Simple cœur à cœur.

J'ai dit à Pierre Lhoste qui me félicitait de mon air de bonheur et d'affabilité : — Ah ! si vous saviez sur quoi cela repose : Et aussitôt j'ai pensé à cette église baroque de Bavière qu'on appelle Die Wies, « La Prairie », toute blanche et or, où les Anges et les Saints ont l'air de danser, qui est l'expression même de la Joie et qui a été construite pour consoler un Christ enchaîné qu'une femme avait cru voir pleurer dans la cave où on l'avait relégué, parce qu'il avait l'air trop triste.

J'ai toujours devant moi la photographie de mon père, jeune homme. Il avait vingt-sept ans à l'époque, celle de ses fiançailles avec ma mère. Je le contemple souvent et je découvre sans cesse dans cette image quelque chose de nouveau qui palpite comme au fond de moi. Sa cravate Lavallière de soie devait être d'un

bleu gris ou pervenche à petits pois blancs ; le veston de drap est bordé d'une ganse. Quelle coquetterie, monsieur ! Le visage surtout me fascine, les méplats de la joue, la coiffure à la capoul, l'œil romantique de bel indifférent, son nez fin aux narines battantes comme des ailes de papillon ; une bouche dessinée à merveille, fossettes aux commissures, et la plus jolie petite oreille qui soit, presque sans lobe. C'est par l'oreille que je lui ressemble.

— Mais c'est don Juan lui-même, s'écrient tout de suite toutes les femmes qui le voient. C'était don Juan en effet. Il ne comptait pas ses conquêtes, toujours accompagné d'un Leporello qui en savait le nombre.

A peine si je résiste aux larmes, en regardant cet homme qui m'est le moins étranger des êtres et que je n'ai pas connu. Je l'ai rencontré beaucoup trop tard ou trop tôt pour que nous nous soyons compris, mais maintenant je le tiens. Il est mon compagnon le plus fidèle et si intime qu'il est presque moi-même.

A travers lui, je remonte le cours du temps jusqu'au déluge, au paradis terrestre et jusqu'à la nuit du Chaos, mais c'est dans mon petit père, le boucher, que j'ai pris forme et je sens sa chaleur soudaine m'envelopper, en même temps que dans la pensée du Père, du Père des pères, j'entends le Nom qui est le mien, qui me désigne éternellement seul et me distingue du reste des hommes à ma confusion ou à ma gloire, selon que j'aurai mérité l'une ou l'autre.

C'est dans l'abîme que le sentiment de la grandeur vous point. J'essaie d'imaginer de quel œil celui qui vient de commettre un crime considère celui qui demeure en paix avec sa conscience. J'imagine quel regard celui qui entre en prison ou au bagne jette sur les bienheureux qui n'ont rien fait pour qu'on les empêche d'être libres. Les vues de Satan sur Dieu et sur lui-même sont incom-

parables, ce qui a fait dire qu'il est le plus grand des théologiens.

In voce exsultationis et confessionis, sonus epulanties. A travers les cris d'allégresse et de louange court le bruit d'un festin. Pour moi au fond des liesses les plus folles résonne l'accent d'un deuil, j'éprouve un sentiment de déréliction.

Ah ! si tu pouvais voir dans toute son étendue temporelle celui qui fait l'objet aujourd'hui de ton admiration ? Si tu savais ce que sera demain l'être que tu adores un instant pour la gloire de sa jeunesse !

— Je l'étreindrais avec plus de passion.

C'est mon père que je n'ai connu que trop tard, se durcissant et s'alourdissant peu à peu qui m'amène à penser à tous ceux que j'ai pris tour à tour dans mes bras et qui se sont fanés si vite, chacun à son tour.

Donner au moins à sa vie un tour qui force la sympathie. Qui a plus aimé Dieu que David, et il a péché. Qui a mieux parlé de Dieu que lui, et il a été sensible aux charmes de Bethsabée, à l'amitié de Jonathan.

Il me semble parfois que c'est parce que je n'ai pas eu tout à fait conscience de la gloire de mes jeunes années que j'en poursuis le reflet chez les autres jusqu'à mon arrière-saison.

Dans le train de la passion qui m'emporte, je ne songe qu'à la paix qu'elle m'a ravie.

— Si j'étais cent ans sans la voir, je la reconnaîtrais tout de suite à la blancheur de ses dents.

Il m'a toujours fallu une certaine épaisseur de pâte pour me toucher. Je n'ai jamais aimé les anges, mais ce que je sentais à la portée de ma main et saisissable à merci.

Céline : — Paolo avait un camarade qui s'appelait Eduardo, Italien comme lui et de la même province. Je vais rechercher Eduardo et quand je l'aurai trouvé, il m'emmènera dans leur pays et je retrouverai Paolo.

— En effet, il y a bien de quoi courir après lui. Il a été si gentil avec toi.

— Alors, tu crois que c'est la gentillesse qui compte; qu'on aime les gens, parce qu'ils sont gentils; on n'aime pas les gens pour soi, on les aime pour eux, comme ils sont. Il ne m'a jamais fait aucun mal, Paolo, et il m'en aurait fait tant et plus, c'est lui que j'aime. Je ne peux pas l'oublier.

François Mauriac aurait écrit dans *l'Express* qu'il était assis devant l'écran de sa télévision quand j'ai paru, ce qui lui a permis de me mortifier, encore une fois : — Jouhandeau a fait mine de parler de ses amours. Nous avons eu chaud.

Je lui écris :

— Cher F. Mauriac, permettez-moi de vous confier sincèrement qu'à tous vos titres, à tous vos honneurs, à toutes vos académies, j'ose préférer mes amours. Au moins n'ont-ils voulu faire de tort à personne et n'ont-ils fait sans doute de mal qu'à moi. Dieu nous jugera. Je souhaite qu'il soit moins sévère à votre égard que vous ne l'êtes au mien avec une insistance, un mauvais goût, une malveillance gratuite qui me stupéfient.

A propos de quelqu'un, on imagine qu'on aime, on fait semblant d'aimer. C'est un simulacre, une cérémonie. On aime peut-être, mais jamais on n'aime quelqu'un, on n'aime personne.

A travers tous ceux que l'on étreint, on cherche l'objet qui serait digne de nous occuper tout entier et pour toujours...

Je suis une lyre dont une corde se serait détendue. On ne revient pas d'une pareille surprise d'avoir obtenu chastement et d'emblée de quelqu'un ce que l'on avait dix ans attendu d'un autre? le signe évident de la suprême tendresse.

Je ne pleure que de joie, mes larmes ont toujours été des larmes de joie.

Quand je songe que ce qui se passe en moi n'a aucun rapport avec ce que je crois, avec ce que je désire, je suis tenté de mettre fin tout de suite à ce qui paraît m'intéresser le plus, mais du même coup je ne tiendrais plus à rien.

Comme si j'avais besoin de certaines formes, de certains signes matériels pour obtenir certains effets que je cherche aveuglément, sourdement, sans savoir au juste ce que c'est.

Il semble qu'après maintes vaines tentatives celui qui se reprend à aimer ressemble assez à l'acrobate ou au funambule qui s'élance dans le vide à la recherche de la corde sur laquelle son pied risque de ne pas se poser. Ses mains s'agitent comme des ailes. Dans un instant peut-être, de lui sur le sol on ne retrouvera plus que débris.

Renoncer à X. maintenant pour moi, ce serait à peu près comme si je me faisais trappiste.

On dit de M. qu'il a tout manqué, sauf son étude sur C. parce que le sujet était difficile à épaissir. Est-ce une méchanceté et à l'égard de qui, de M. ou de C.?

MARCEL JOUHANDEAU

POUR L'OFFICE DES MORTS

PAROLE DU PRÊTRE

Rappelé au repos de gloire
à l'heure où le Maître a voulu
terrassé dans l'affreux combat
déchiré mis à nu pourri —
cependant que nous gémissons —
corps moissonné ouvre ta gerbe.

Mûrissant dans notre agonie
Celui qui naquît pour mourir
pour ouvrir la porte de vie
au moment qu'il pencha la tête
tout noircit la terre trembla.

A repoussé la table sombre.
Reconstitué resplendissant
sans effort monte au firmament
lieu promis à tous qu'il entrouvre
ô médiateur en majesté.

Larme profonde élan sans faute.
Parmi les pleurs des survivants
entre les bancs les cœurs unis
les anges ont chanté victoire.
Les os les veines renaîtront.

Pleurez mais réjouissez-vous frères.
La grâce exhausse le pêcheur.
Corps lumineux au sein du père
il accède à l'amour sans fin.

MURMURE DU MORT

La mort qui tant nous vit
saint prêtre
la mort la chair des gens
tant l'aime
qu'elle a tout pris

L'amour de qui aima
fut bref
L'amour de qui demeure
ne prévaudra

L'antique larme et l'encens bleu
la bonté vaine

Les vers qui nous confondent
l'eau sainte
n'en défend pas

Aie pitié enfant de ta peine
Va. Dresse-toi
S'il n'est pas de Là-haut
corps embrasé
il n'est plus dans le trou
de peines
L'herbe sourit.

RECQUIESCAT

La mort de la vie c'est la mort de la mort
Dernier passage et rien enfin
Entre les deux lèvres du néant
ce si peu de bruits vagues vite englouti.

BIENVEILLANCE

La vie va où je veux.
C'est moi qui la promène
sans la perdre de vue
dans la foule qui me gagne
dans ma voix qui s'abrite

sur les tombes et le lierre
ici où je suis bien
et les morts qui sont bons
me demandent raison
si je ris sur leurs pierres.

LA VIE DANS LE TEMPS

Les secondes pas à pas inaccessibles.
Les minutes se pressaient toujours trop longues.
Les heures l'une après l'autre mal aimées.
L'an neuf en allé sans remplir les vœux.
Le jour accompli le cœur tourne encore.
Le sommeil au matin miroir interdit.
L'instant n'a pas lui où nous aurions pu.
Notre vie infranchissable recluse.

OÙ EST MON PAYS ?

Où est mon pays? Pas où je suis né,
dans le charbon qui marque jusqu'aux façades.
Alentour les prairies trop vertes et vertes,
le naïf contentement des coteaux mamelonés.

Où est mon pays? C'est dans la détresse.
Des rumeurs qui couvrent le bruit de l'eau vive.
Des monceaux gisant sous d'autres douleurs.
Les appuis qui cèdent, les renforts qui traînent.
Le regret s'avive quand l'espoir noirçit.
Qui retient, qui porte le sang qui m'entraîne
vers quelle unité? C'est dans les détours.

C'est dans les lointains aux confins d'ici.
C'est hier perdu sans avoir su luire.
Ce n'est pas ailleurs, ce doit être ici.
Je cherche et je trouve presque et je perds.

C'était en voyage avec la calèche
quand on s'arrêtait chez le maréchal.
Ouvertes aux liserons Saint-Martin de Laives
sur la colline immensifiée par l'enfance.
... Ou parmi les pierres géantes sous la lune
quand le scorpion sort de la cabane de pierre.
... A l'instant où la tour s'abîma dans le ravin
lorsque la pluie fouettait le paysage rond.

Dans le regard d'un fleuve qui m'a fasciné,
dans l'arbre ténébreux sur la maison ancienne,
dans la violence du faubourg, dans sa blancheur
[de plâtre,
lorsque la nuit un peu plus s'obscurcit.

A Gênes à la Madalena dans les salons populeux
qui marchent sous les grands oiseaux d'azur
que taillent les faîtes des hautes demeures
par la splendeur d'été.

. . . .

A Nantes où chaque maison un pilotis d'acajou,
un nègre encore vivant dans l'eau la soutient,
elle sombre.

. . . .

Dans Arles quand le doux lait de la lune
transformait à la minuit le champ des pierres
en un saccage de taureaux blancs.

Et quoi encore? Lesquels reconnaîtrais-je
de tant d'autres lieux qui m'ont transporté?
Était-ce ici ou là vraiment la patrie
dans le saisissement de la joie,
dans l'effroi et dans le désert,
à la limite où j'allais m'évanouir
frappé par certains éclats furtifs?

Où est mon pays? C'est dans le poème.
Il n'est pas d'autre endroit où je veux reposer,
Tombeau vivifié par le flux des sèves,
ma vie morte y chante à voix toujours fraîche.
Prends-le dans ta voix tu entendras crier
l'univers qui violemment y construisit un nid
et s'enfuit en tumulte. Dans l'étrange ramage
je me suis reconnu et je reprends naissance
de par la foudre qui m'anéantit dans l'unité,
dnas ma neuve parole.

Voilà mon pays, le collier de ma mort,
la grâce advenue à l'abandonné,
le berceau rayonnant où je n'ai jamais peur.
Un multiple château étoilant la nuit lente
par l'énergie du tout dans l'infime douleur
relaie l'espoir, l'action n'est pas vaine ni l'amour,
le monde avec l'homme communique.

Où est mon pays? C'est autour du chemin.
Les contrées se creusent, le temps parfois
[s'entrouvre.
J'ai mené combat avec la terre, j'accrois mes forces.
La rage cède à l'effort, la fureur signifie.
S'il ne m'accable pas, le malheur doit briller.
Je poursuis, je fais confiance, je vois clair.
Je connais mes blessures et j'attends d'autres
[peines.
J'attends d'autres joies et je salue la vie.
Tout est ma patrie que je saurais porter.

NON PAS UN TEMPLE

Le temple enfermé dans la terre
non pas berceau mais le tombeau
la crypte parée dans la terre.
Venez amis car il fait froid.

Pour s'entourer d'une lumière
il aurait fallu plus avant
creuser et dormir à défaut
d'avoir su plaire au grand soleil.

Sans vos voix les murs ne s'éclairent
frères compagnons inconnus.
Descendez célébrez la fête.
Et venez aussi petits chiens.

Gardez-le si seul il est las.
Tous ses blasons et ses parures
tous les objets bien trop aimés
ne font pas source ni lieu-saint.

La noce enfouie le dieu sans foi.
Edifié hors du temps hagard
le trésor pourtant s'obscurcit.

Toujours le désert prévaudra.
Demain déjà pourquoi la fête.
Adieu amis Rien n'avait lui.

ANDRÉ FRÉNAUD

TOLSTOÏ, L'ÉCRIVAIN

De l'homme, le comte Léon Nicolaiévitch Tolstoï, nous savons à peu près tout ce qu'on peut savoir, semble-t-il, de l'un de nos semblables. Nous avons les journaux de Tolstoï, qu'il tint pendant plus d'un demi-siècle avec quelques interruptions plus ou moins longues ; nous avons le journal de sa femme, Sophie Andréievna ; les souvenirs de ses enfants dont ceux, particulièrement précieux, de sa fille aînée, Alexandra Lvovna ; les témoignages de ses contemporains, d'écrivains, parmi lesquels Gorki s'est montré sans doute le plus perspicace. Nous disposons déjà d'une partie de son immense correspondance. Les dernières années, Tolstoï vivait en quelque sorte en public, Iasnaia-Poliana était une maison de verre, et dans ses déplacements, Tolstoï était constamment suivi de journalistes, de photographes. Vers la fin de sa vie, sa situation en Russie n'était pas sans analogie avec celle, aujourd'hui, d'une vedette de cinéma. Nous ne pouvons donc pas nous plaindre de l'absence de matériaux, plutôt de leur abondance et des difficultés de leur interprétation. Certains, les disciples, ont voulu faire de Tolstoï une sorte de saint laïque. D'autres se sont attachés à déboulonner sa statue ; ils ont montré l'orgueil de l'homme, sa vanité, son goût de la publicité, son manque de bonté, sa sensualité... Il ressort de tout cela que Tolstoï était un homme comme nous tous, pétri de défauts, de vices,

ayant certaines qualités dont les plus remarquables peut-être étaient la soif de pureté, et l'impitoyable lucidité avec laquelle il n'a jamais cessé de se juger. Cependant tous ces traits étant chez lui démesurés, portés à la Nième puissance, on a pu dire que Tolstoï était un être monstrueux.

Qu'en est-il de l'œuvre? Elle a été abondamment étudiée, commentée, interprétée, mais toujours mise en rapport avec l'homme. Chose curieuse, cette œuvre littéraire a été relativement peu analysée du point de vue proprement littéraire, c'est-à-dire formel (je prends ici « formel » dans le sens le plus large du terme). L'étude du langage de Tolstoï n'a été entreprise en Russie que peu avant la Première Guerre mondiale et n'a pas été poussée bien loin; mais ces dernières années, en U.R.S.S., ce travail se poursuit systématiquement. En France, à ma connaissance seule Mme Nina Gourfinkel a consacré un des chapitres de son *Tolstoï sans tolstoïsme* à l'étude du langage de l'écrivain.

Tolstoï n'est pas le seul, j'ose le dire, dont l'œuvre ait souffert d'une telle attitude. Dans son introduction au recueil d'articles qu'il a fait récemment paraître [1], Gaétan Picon indique avec juste raison que même des analyses aussi fines, aussi lucides et profondes que celles de Georges Poulet et de Jean-Pierre Richard, réduisent en fin de compte l'œuvre à la traduction, au reflet, à l'interprétation d'une expérience vécue. Que n'a-t-on pas dit de Kafka! Cependant Marthe Robert est la seule en France qui ait entrepris l'étude du style et de la compoistion chez Kafka [2].

A quoi tient une telle attitude? A ce qu'on oublie, je crois, ou qu'on néglige que toute information, toute communication, est « formation », qu'il est impossible

1. *L'Usage de la Lecture.* Mercure de France, 1960.
2. *Kafka.* Gallimard, 1960.

de communiquer quoi que ce soit sans le mettre en forme, et que cette mise en forme est génératrice de sens .[1] Que le langage, en d'autres termes, est une médiation. Que celui qui parle ou écrit se médiatise et que l'on ne peut expliquer l'œuvre par l'homme, ni éclairer l'homme par l'œuvre. Jean Prévost, dans son ouvrage sur Stendhal, cite Montaigne qui disait qu'il avait été tout autant « fait » par les *Essais* qu'il avait « fait » les *Essais*. Et néanmoins Jean Prévost déclare qu'il n'y a pas d'autre voie pour le critique que celle ouverte par Sainte-Beuve, qui cherchait la clef de l'œuvre dans la vie de l'auteur. On sait ce que pensait Proust d'une telle méthode; néanmoins, on n'a rien eu de plus pressé que de traiter *Contre Sainte-Beuve* en document psychologique. Celui qui parle comme nous tous, comme nous tous dit son rapport au monde en le transposant plus ou moins; l'écrivain, dont l'action se déploie essentiellement dans la sphère du langage, ne transpose pas ce rapport, il l'instaure, et ainsi s'invente, ce qui ne signifie nullement que ce nouvel être, artificiel, soit fictif.

Dans un article ,[2] Yves Bonnefoy s'attache à montrer que les difficultés extrêmes que rencontre le traducteur de Shakespeare tiennent à ce que l'anglais et le français relèvent de métaphysiques différentes. Yves Bonnefoy rejoint ici Benjamin Whorf qui a cherché à dégager la métaphysique ou la *Weltanschauung* qui se trouve en quelque sorte à l'arrière-plan des langues de certaines tribus indiennes de l'Amérique

1. « On a bien raison, écrit M. Merleau-Ponty, de condamner le formalisme, mais on oublie d'habitude que son tort n'est pas d'estimer trop la forme, mais de l'estimer si peu qu'il la détache du sens. » (*Signes*. Gallimard, 1960, p. 96.) Cependant il est un autre formalisme qui, comme j'ai essayé de le montrer *(Introduction à J.-S. Bach* et *Problèmes de la Musique Moderne)*, non seulement ne détache pas la forme du sens mais considère que celui-ci est fonction de celle-là.

2. *Preuves*, N° 100, 1959.

du Nord. Je ne suivrai pas Bonnefoy sur ce terrain; je préfère me référer à une notion introduite il y a une trentaine d'années par le linguiste Trier, la notion de *champ sémantique.* Un champ sémantique est « une sphère conceptuelle strictement organisée et hiérarchisée dont les éléments se délimitent réciproquement... La signification et la valeur de chaque mot dépendra donc de la place qu'il occupe à l'intérieur du système ». Ces champs sémantiques qui peuvent évoluer au cours de l'histoire sont une sorte de monde intermédiaire entre l'homme et l'univers. « Nous vivons, avait déjà dit Bergson, dans une zone mitoyenne entre les choses et nous, extérieurement aux choses, extérieurement aussi à nous-mêmes .[1]»

Moyen de communication, le langage est donc également un écran à travers lequel nous pensons le monde, nous l'éprouvons, écran que chaque langue colore et structure à sa façon, qui peut changer au cours de l'histoire, et cela précisément sous l'action des œuvres littéraires. Celles-ci, dans une telle perspective, sont avant tout des événements de la vie du langage. Et certes, les écrits de Tolstoï — et tout particulièrement *La Guerre et la Paix* — ont été un événement capital de l'histoire de la langue russe, et en conséquence, de la pensée et de la sensibilité russes, cela non pas en raison des « idées » qu'ils véhiculaient mais de leur style. Celui-ci n'a cessé d'agir jusqu'à nos jours, mis au service d'idéologies complètement différentes : aucun des écrivains qu'il a marqués n'a été « tolstoïen ».

Les attitudes mentales de Tolstoï sont conditionnées par les structures de la langue russe; mais comme tout grand écrivain, il adapte ce cadre à ses propres besoins; le style de Tolstoï est donc lutte et compromis entre

1. Cité d'après S. Ullmann, *Orientations nouvelles en sémantique*, Journal de Psychologie normale et pathologique, P.U.F., 1958, n°3

les formes et le vocabulaire qui lui impose sa langue maternelle et ce qu'il exige d'elle. On admettra volontiers qu'il y a des choses qui passent en russe et qui ne passent pas en français, et vice versa; mais il faut aller plus loin : il y a des choses que l'écrivain russe — comme de son côté le français — n'aura pas l'idée de dire, qu'il sera même incapable de concevoir, sa pensée, sa sensibilité étant déterminées par sa langue.

Le style de Tolstoï est la clef qui nous entr'ouvre l'univers de Tolstoï, non pas celui de l'homme mais celui de l'écrivain, de l'artiste; car si ce style est adapté à ce que Tolstoï veut dire, ce qu'il veut dire dépend directement de la façon dont il le dit. Le rapport est dialectique, malheureusement le terme est à tel point galvaudé qu'on ose à peine l'employer là même où il s'impose.

II

La langue de Tolstoï est avant tout extrêmement incorrecte, c'est ce qui frappe au premier abord ce lecteur attentif qu'est le traducteur. Sur ce point du reste, Tolstoï ne se distingue pas tellement de la plupart des écrivains russes, mis à part Pouchkine, Lermontov, Tourguéniev et quelques autres. La grammaire russe est lâche et souple, comparée à la française; elle trace cependant des limites et Tolstoï les transgresse constamment. Au début de sa carrière, on lui avait adressé maintes critiques à ce propos, et Tourguéniev parlait du style « marécageux » de Tolstoï. Marécageux d'ailleurs n'est pas le mot juste, l'écriture de Tolstoï est bien plutôt dure, raboteuse, cahoteuse. Tolstoï s'engage souvent dans des phrases compliquées dont il ne sort que difficilement et qu'il faut relire parfois pour les comprendre, commet des fautes grossières que sanctionnerait sévèrement n'importe quel maître d'école. Un mot lui tombe-t-il sous la plume, il le répète alors que

la langue russe lui offre un éventail de synonymes. Parlant d'un écrivain qu'il n'aimait guère, « c'est un coiffeur », disait-il. Tolstoï est précisément « décoiffé ». Les traducteurs français se voient obligés d'y passer le peigne : cet aspect broussailleux de la langue de Tolstoï n'acquiert en effet tout son sens qu'en russe [1].

Ce style n'est pas « beau », dans l'acception usuelle du terme : il manque d'euphonie, de rythme, de souplesse; il n'est pas plaisant. Mais il est « beau » en ce sens qu'il répond aux besoins de Tolstoï, qu'il lui permet de dire ce que l'écrivain veut dire; j'ajoute aussitôt qu'il l'entraîne dans une certaine direction, car Tolstoï est incapable de faire de « belles » phrases. Ce style le conditionne, comme il est conditionné par lui. Chose curieuse, *La Guerre et la Paix* paraît le plus « mal » écrit des ouvrages de Tolstoï. Dans les derniers récits, *La mort d'Ivan Ilitch*, *Maître et Serviteur*, etc., la langue est toujours dure, abrupte, mais elle n'est plus gauche et relâchée. Les mots sont choisis avec plus de soin, la syntaxe est correcte, et la phrase, bien ordonnée, acquiert une sorte de beauté pesante, monumentale, comme dans la longue période au début du *Père Serge*, que le traducteur est malheureusement obligé de scinder. Ce sont ces récits qui ont formé le style de Bounine, dont la pensée est pourtant aux antipodes de celle de Tolstoï.

Ce que Tolstoï vise toujours, ce que lui impose son éthique spécifiquement littéraire (laquelle est à distinguer de sa doctrine morale), c'est de dire ce qu'il croit être la vérité, et qui ne peut être dit qu'en usant d'un langage aucunement concerté, apprêté, allant au plus pressé par n'importe quel chemin. C'est le seul langage

1. M'adressant à des lecteurs français, il me faut bien entendu schématiser, simplifier; c'est ainsi que je néglige de distinguer langage et style.

qu'il connaisse, et c'est le seul qui lui permette d'arracher les masques, de dissiper les faux-semblants, de détruire les conventions, d'atteindre l'homme naturel sous l'homme policé. Il veut démystifier. Cependant, y a-t-il démystification sans mystification ? Détruit-on des mythes sans leur en substituer d'autres ? Le mythe qu'instaure Tolstoï est celui de la vérité de l'homme naturel opposé au mensonge du civilisé, qui lui vient évidemment de Rousseau. Et cet homme « vrai », il ne le trouvera finalement que dans le peuple. Il ne suffit pas de dire que pour lui tout ce qui brille n'est pas or, tout ce qui brille éveille à l'avance ses soupçons : ce ne peut être que du faux, et il le poursuit avec acharnement. Il dresse l'oreille dès qu'il entend de belles paroles, voit de nobles gestes ; cette attitude, il l'étendra progressivement à tous les domaines : à la guerre (dès les *Récits de Sébastopol*), à la politique, à l'amour, à l'art, à la religion, en tendant de plus en plus à substituer aux mots nobles qui sont de convention dans ces domaines ceux, familiers, du langage courant, ou, parfois, des termes physiologiques, comme l'a très bien montré Nina Gourfinkel. Ainsi dans la *Sonate à Kreutzer*, réduit-il l'amour sexuel à la « copulation » ; dans *La Guerre et la Paix*, il décrit un spectacle d'opéra de l'extérieur comme le verrait quelqu'un qui n'aurait jamais été au théâtre ; alors, le spectacle devient évidemment absurde. Et il traite de même la messe, dans *Résurrection*. Jamais encore la langue russe n'avait servi à une telle entreprise de démolition. Celle-ci a été poursuivie depuis, mais dans un tout autre esprit, au service de la révolution politique et sociale.

Toutefois, il est chez Tolstoï des personnages brillants, séduisants ; ainsi Natacha, ou Anna Karénine ; mais Natacha est brillante comme l'est un papillon. Elle n'est pas le produit d'une civilisation : bien qu'élevée par des gouvernantes françaises, elle est spontanée

comme une fille de la campagne, elle est « peuple » comme aurait voulu le devenir Tolstoï sans jamais y parvenir, alors que par la seule vertu du langage il introduisait dans notre univers Platon Karataiev, Nikita et d'autres. Et le vrai drame d'Anna Karénine tient à ce qu'elle est le seul être naturel dans une société pourrie de conventions. Une telle attitude entraîne Tolstoï, en dépit de son rigorisme moral, à une visible complaisance non seulement pour les être primitifs, en deçà du bien et du mal (l'oncle Iérochka des *Cosaques*), mais pour les brutes et les êtres foncièrement amoraux, s'ils débordent de vie. Ainsi en est-il du cocher de Dolokhov, de Dolokhov lui-même et de son ami Anatole Kouraguine *(La Guerre et la Paix)* et de ce prince *(Le Cheval)* dont il est dit que tout le monde l'aime parce qu'il n'aime personne; mais pour ce même prince malade, criblé de dettes et déchu, Tolstoï, le moraliste reprenant le dessus, n'a plus que mépris et dégoût. Complaisance encore dans l'évocation, au début de *La Guerre et la Paix*, des défilés et revues militaires. Tolstoï s'y arrête comme à un beau spectacle où éclate la puissance des masses bien disciplinées. Sous ce rapport, il y a une différence frappante entre la description de la bataille d'Austerlitz et celle de la Moscova-Borodino où, les oripeaux des fastes militaires arrachés, on n'assiste plus qu'à un carnage absurde.

On a dit de Tolstoï qu'il était objectif, on a comparé son œuvre à celle d'Homère, de Shakespeare, on a même dit qu'il voyait le monde comme le voit Dieu. Je reviendrai sur ce point. Cependant, Tolstoï a des préférences et de profondes antipathies; il est passionné, injuste; son attitude vis-à-vis des Français est révélatrice à cet égard. Il ne peut en parler sans une ironie parfois cruelle, parce que le Français est à ses yeux l'homme policé par excellence, il veut paraître, il veut plaire, il est en représentation. On sait que Napoléon est tout

particulièrement l'objet de la haine de Tolstoï; c'est qu'il y voit le type même de l'acteur.

Le second trait essentiel du style de Tolstoï est son extrême lenteur. Le « tempo » est lent, la démarche pesante comme celle de l'action, à tel point que la durée du récit de certains épisodes correspond exactement à celle de l'événement même (un exemple frappant : la scène de la tabatière à la seconde soirée d'Anna Pavlovna). Ici, il importe de comparer la démarche de Tolstoï à celle de Dostoïevsky : les historiens et critiques russes ont une chance extraordinaire, les deux colosses de leur littérature sont antithétiques et s'éclairent ainsi l'un par l'autre. Leur opposition a déjà été le thème d'un ouvrage de Mérejkovsky au début de ce siècle. Le temps chez Dostoïevsky s'écoule rapidement, les événements se précipitent, se télescopent; la structure de l'œuvre est dramatique et l'action ne s'étend généralement que sur quelques jours, remplis de péripéties et de coups de théâtre. Ainsi en est-il des *Frères Karamazov*, des *Démons*, de *Crime et Châtiment*. Une seule exception parmi les grands romans : *L'Idiot*, dont l'action dure plusieurs mois; mais *L'Idiot* est précisément très mal construit, Dostoïevsky en a refait plusieurs fois le plan sans parvenir à ordonner la durée relativement longue de l'ouvrage. La structure des romans de Dostoïevsky étant dramatique, essentiellement dialoguée, il se voit obligé de faire précéder l'action proprement dite par des introductions plus ou moins longues où nous sont présentés et situés les personnages, et chacun d'eux est nettement circonscrit, leur nature nous est signalée d'emblée et les événements ne feront que manifester cette nature dans telle ou telle circonstance. On peut dire que Dostoïevsky conçoit le caractère de ses personnages selon la formule de Spinoza : le caractère d'un homme est un théorème dont la vie tire les conséquences. Il en va tout autrement chez

Tolstoï. En entreprenant *Anna Karénine* il se demandait, raconte-t-il, comment il commencerait; s'étant souvenu que Pouchkine commençait toujours *ex abrupto*, il fit de même. Tous les romans, tous les récits de Tolstoï nous placent dès le début dans la situation où se trouvent les personnages, il n'y a pas d'introduction; le temps s'écoule très lentement : l'action de *La Guerre et la Paix* dure quinze ans, celle d'*Anna Karénine*, deux ans environ, et quelques mois, celle de *Résurrection*. Des récits comme le *Père Serge* et *La mort d'Ivan Ilitch* embrassent toute une existence. La lenteur de la démarche tolstoienne est plus frappante encore dans des nouvelles comme *Maître et Serviteur* dont l'action ne s'étend que sur quelques heures. Alors, l'auteur multiplie les détails qui s'avèrent toujours indispensables, suit ses personnages pas à pas, ce qui donne précisément l'impression d'une extraordinaire densité du temps. *La Guerre et la Paix* débute par une soirée chez Anna Pavlovna, où nous sont présentés au cours des entretiens les deux principaux personnages du roman : le prince André et Pierre Bézoukhov. Mais ils ne sont pas donnés, leurs contours restent flous et ne se précisent que peu à peu, tout au long de l'œuvre, à mesure qu'ils évoluent. Car le prince André du début n'a rien de commun avec celui qui sera étendu blessé sur le champ de bataille d'Austerlitz et celui qui agonisera à la fin du roman. Il en est de même de Natacha, de Pierre Bézoukhov, de tous les héros de Tolstoï, la princesse Marie exceptée. La séduisante Anna Karénine du début ne sera pas celle de la fin, non plus que Néklioudov dans *Résurrection*. Vivre, c'est pour eux changer. Les événements ne manifestent pas une nature fixée au préalable, ils la transforment de fond en comble, ou pour mieux dire, ils la créent. Le temps modèle les hommes qui restent toujours plastiques. Le temps, chez Tolstoï, est une réalité, alors que pour Dostoïevsky,

il n'est qu'un cadre où des événements s'accomplissent, qui ne transforment en rien des êtres situés dans un ciel métaphysique, mais leur permettent de se manifester.

La Guerre et la Paix est un roman historique, et cela dans les deux sens du mot. Historique, il l'est d'abord comme les romans de Walter Scott ou de Dumas. L'action est rejetée plus ou moins loin dans le passé, l'auteur met ses personnages fictifs en rapport avec d'autres ayant réellement existé, et multiplie les détails des mœurs de l'époque. L'action de *La Guerre et la Paix* ne se situe pas dans un passé lointain; un peu plus d'un demi-siècle seulement sépare le début de cette action de l'époque où Tolstoï commence à écrire. Au cours de ce demi-siècle pourtant il y avait eu la guerre de 1812 et la libération des paysans en 1861, qui avaient profondément modifié le visage de la Russie. Mais *La Guerre et la Paix* est un roman historique dans un tout autre sens encore, dans le sens que nous donnons au mot « historique » depuis Hegel et Marx, c'est-à-dire que les personnages engagés dans l'histoire sont « faits » par l'histoire. L'histoire, encore une fois, ne fait pas surgir ce qu'il y a en eux, elle les enfante. Et alors que dans les romans historiques au premier sens du mot les personnages se situent sur deux plans, celui de la fiction et celui de la réalité, ces deux plans se confondent et n'en font qu'un dans *La Guerre et la Paix*. Nous savons que Napoléon a existé et que Pierre Bézouhkov est une invention de Tolstoï, néanmoins Napoléon, Alexandre Ier, Koutouzov, sont les produits de l'imagination de Tolstoï exactement comme le sont Pierre Bézoukhov, Natacha, le prince André, et ceux-ci aussi réels que ceux-là. Tous, ils s'imposent à nous avec la même force. Si *La Guerre et la Paix* est le seul roman historique de Tolstoï dans l'acception première du terme, tous les écrits de Tolstoï sont historiques dans la seconde

acception : j'entends par là que tous les personnages sont le produit de leur propre histoire.

Il m'est déjà arrivé de citer un apologue indien que Tolstoï s'appliquait à lui-même : un homme fuit devant un lion et voit s'ouvrir un précipice au fond duquel se trouve un serpent. L'homme trébuche mais se raccroche à un buisson; les branches craquent et l'homme sait qu'il va tomber. Cependant il aperçoit sur les feuilles du buisson quelques gouttes de suc et en attendant la mort imminente, il se met à lécher ces gouttes. Et à moi aussi, dit Tolstoï, il m'est souvent arrivé de lécher les gouttes du suc de l'arbre de vie. De ce suc, en effet, Tolstoï s'est largement nourri, il a usé et abusé des distractions, au sens pascalien du mot. Mais il a fait autre chose, il a produit des œuvres. Plus tard, il les a reléguées aussi au nombre des distractions, au même titre que le vin, le jeu, les femmes. Mais nous voyons aujourd'hui en ces écrits une victoire sur la mort, cette mort dont on sait à quel point elle hantait Tolstoï. Tournons-nous encore une fois vers Dostoïevsky. Épileptique, il était continuellement malade. Toutefois, dans les écrits de Dostoïevsky le problème de la mort ne se pose pas, et au fond on ne meurt pas dans ces romans (à une exception près : Marmeladov dans *Crime et Châtiment*); on est assassiné, ce qui est tout différent car la victime ne sait pas qu'elle va mourir, il n'y a pas d'agonie. Le problème essentiel pour Dostoïevsky n'est pas la mort, mais le crime, c'est-à-dire la transgression de la loi divine et morale, le défi lancé à Dieu, à la société, le passage au-delà du bien et du mal. Dense et lent, le temps chez Tolstoï est rongeur, il détruit; mais sa fonction est ambivalente car aussi il crée. Le boutiquier de *Maître et Serviteur* agonise par une nuit glacée sous la neige, néanmoins cette agonie est une résurrection, les heures qui s'écoulent lentement le détruisent tout en le reconstruisant. Ivan Ilitch

meurt dans des souffrances atroces, mais prend peu à peu conscience de ce que fut sa vie et il voit la lumière.

Le troisième trait du style de Tolstoï est son caractère concret : c'est le monde des corps qu'il dit, le monde physique au sens le plus large. L'imagination de Tolstoï est essentiellement charnelle, et en particulier, visuelle. Toutes choses se présentent à lui dans leur densité, leur couleur, leur odeur. Ce langage n'est évidemment pas celui de la pensée abstraite et il faut reconnaître que quand ses personnages se mettent à « philosopher », ils ne se montrent guère originaux et leur pensée n'atteint jamais à cette force, à cette rigueur qui nous éblouit chez les héros de Dostoïevsky. Et quand Tolstoï lui-même théorétise, quand il veut développer des idées générales, veut démontrer, ou bien son style perd sa spontanéité, se guinde, devient insupportablement doctoral (voir notamment la seconde partie de l'épilogue de *La Guerre et la Paix*), ou bien, comme dans *Qu'est-ce que l'art?* et les écrits du même genre qui suivirent, l'auteur simplifie, raplatit tous les problèmes et tranche de tout avec le gros bon sens d'un paysan, d'un paysan qui d'ailleurs n'a jamais existé et que Tolstoï a conçu spécialement pour les besoins de sa thèse.

Il use rarement de descriptions strictement psychologiques, moins encore d'analyses. Il est rare même qu'il éclaire ses personnages de l'intérieur, et quand cela lui arrive, il se contente presque toujours de quelques notations rapides ; le cas d'Ivan Ilitch est exceptionnel : Ivan Ilitch se pense intensément et s'analyse mais seulement à partir du moment où il cesse de parler et d'agir. C'est ce qu'elles font et disent qui dévoile la complexité, la richesse des créatures tolstoiennes, et la façon dont elles le font et le disent. Tolstoï révèle l'âme de l'extérieur, par le truchement du corps, le biais des gestes, des attitudes, des contractions du

visage, du ton de la voix. En d'autres termes, Tolstoï fait ce qu'on appellera plus tard de la psychologie du comportement. Le psychique nous est donné à travers le physique. En forçant un peu les termes, je pourrais même dire que Tolstoï traite les êtres humains de la façon dont il traite les animaux dont le psychisme est saisi, lui aussi, à travers leur comportement. La course du loup qui fuit les chiens, les regards qu'il jette sur les chasseurs, une fois pris *(La Guerre et la Paix)*, sont aussi parlants que les gestes et les attitudes des hommes. Et les chevaux, et les chiens, vivent aussi d'une vie qui n'est pas uniquement physique et se découvre à d'infimes détails extérieurs.

Mais avec Joyce, Proust, Virginia Woolf, avec Freud, ne sommes-nous pas allés beaucoup plus loin dans la connaissance de l'homme? Cependant la psychologie des profondeurs découvre-t-elle effectivement la « vérité » de l'homme? Il se peut; il se peut aussi qu'il s'agisse non d'une découverte de l'homme mais d'une création de l'homme. La nature de l'homme, telle qu'elle se présente à nous aujourd'hui, serait donc l'œuvre des psychologues et en premier lieu des artistes. Si nous croyons mieux connaître l'homme que jadis, il faut conclure que l'homme grec contenait tout ce que nous voyons en l'homme aujourd'hui, mais ignorait ce qu'il était, alors que nous le savons. Dans ce cas, la psychologie de Tolstoï est évidemment un peu courte. Mais si nous supposons qu'il n'y a pas une nature humaine que l'on creuse, si l'on considère qu'il n'y a pas de progrès dans la connaissance de l'homme mais constitution d'images successives de l'homme, alors la psychologie de Tolstoï n'est pas plus courte, plus simpliste que celle de n'importe quel romancier du XXe siècle. Elle correspond à une autre vision de l'homme, et c'est notre vision qui change l'homme.

Ce qu'il importe de souligner, c'est que pour Tolstoï, le

monde n'est jamais un cadre où s'inscrivent les actions des hommes. La nature, les objets n'existent que dans leurs rapports avec les êtres humains. La demeure n'est jamais un décor posé au préalable : nous ne pénétrons dans la maison du vieux prince Bolkonsky ou des Rostov qu'avec les personnages et n'en voyons que ce qu'ils voient. La nature et la vie de l'homme sont étroitement intégrées l'une à l'autre. L'épisode d'une admirable poésie, en dépit de quelques aspérités, de la course des troïkas par une nuit glacée *(La Guerre et la Paix)* n'est pas un hors-d'œuvre ; il ne prend son vrai sens qu'en relation avec l'amour de Nicolas et de Sonia, il ne fait qu'un avec cet amour, ce sont les deux aspects d'un seul et même événement. N'en est-il pas de même de la résurrection du vieux chêne au printemps et du réveil du goût de la vie chez le prince André ? Et Pierre n'aperçoit-il pas le ciel illuminé par la comète de 1811 alors même qu'il vient de faire la découverte de son amour pour Natacha ?...

C'est cela précisément qui éclaire la signification du style si particulier de Tolstoï, qui justifie ce que nous appelons ces incorrections, ces gaucheries, ces broussailles qu'il eût si facilement éliminées s'il y avait prêté la moindre attention. Mis à part quelques rares passages où Tolstoï intervient directement avec ses parti pris, juge en son propre nom, il passe toujours la parole aux êtres et aux choses, il les laisse librement s'exprimer. Ce n'est pas la voix de l'écrivain Tolstoï que nous entendons dans les grands romans, dans *La Guerre et la Paix* surtout, ce sont les voix confuses de la nature entière, c'est la sourde rumeur du monde. Si cet art, subjectif à sa source, moralisateur et didactique dans ses intentions, est néanmoins objectif, c'est uniquement grâce à son langage, au mode d'expression de l'écrivain, qui le porte, l'oblige à se projeter hors de soi, non pas pour contempler la vie d'un regard qui la

surplombe, mais pour se faire tout à tous, tel un dieu qui souffrirait, combattrait, aimerait, mourrait avec ses créatures.

La leçon de *La Guerre et la Paix* est explicitée à la fin de l'épilogue : l'homme s'agite et le destin (ou Dieu) le mène. On ne transgresse pas impunément le septième commandement : c'est la leçon d'*Anna Karénine*. Mais en fait, nous lisons et relisons les romans et récits de Tolstoï parce qu'ils acceptent et à la fois récusent toutes les interprétations. Ce qu'ils nous disent est inépuisable, contradictoire, énigmatique, comme l'est ce que nous appelons la réalité.

BORIS DE SCHLOEZER

CONTRE L'AMOUR

Sur l'amour, on a dit tant de choses brillantes ou piquantes qu'il ne reste plus si possible qu'à en dire d'exactes, fussent-elles sans éclat ni pointe.

Un grand amour ne se reconnaît pas au nombre et à l'étendue des folies qu'il fait commettre, mais à sa durée. Sur ce pied, Othello, Roméo et leurs semblables ne sont en proie qu'à de très petites amours.

Toute passion, même la plus tendre ou la plus flatteuse, contient un élément qui agace, effraye, éloigne l'objet de cette passion, et d'autant plus qu'elle est plus vive.

On est parfois surpris de la rapidité avec laquelle le passionné change de passion, comme de l'inconséquence des coqs de combat, qu'un vermisseau distrait de leurs colères.

On vit un homme crier que l'amour le mène au suicide, puis se suicider en effet ; mais sa passion avait changé d'objet dans l'intervalle.

Certaines femmes poussent devant elles dans la vie une passion quasi abstraite, béante comme la gueule

d'un fauve, et prête à se refermer sur n'importe quel homme passant à leur portée. Ensuite on croit que cet homme est l'objet d'un dévouement vertueux et méritoire. Mais qu'il risque un pas pour s'y soustraire, et l'on verra le bond de la tigresse.

Ce n'est pas Phèdre qui est sublime, c'est l'expression que lui prêtent Euripide ou Racine. Phèdre n'est que malade.

Il est très mauvais pour eux, et il est très bon pour nous, que les poètes aient des passions.

La fin de la civilisation, et peut-être de l'humanité, s'annonce par un signe non équivoque : la paresse. Paresse physique (mais c'est la moins dangereuse, il y a les machines). Paresse intellectuelle, déjà plus grave. Paresse morale, sans remède. Les autres races se réjouissent de voir l'énergie abandonner le cœur de l'homme blanc. Les autres races ont tort, car cette vitalité-là leur manquera bientôt; elles n'étaient tenues éveillées au bord de la mort que par le bruit que faisaient, avec leur imagination, ces fils de Japhet qui maintenant s'endorment, à la stupeur du monde.

Don Juan, ou l'esprit de conquête et l'esprit d'abandon. Voyez la rapidité avec laquelle tous les conquérants évacuent les territoires occupés.

En principe, deux êtres libres qui, sous l'impulsion d'un désir mutuel, couchent ensemble, ne font absolument rien de mal. Il n'y a pas de « péché de la chair ». Il y a des abus, des étourderies, des imprudences.

Les humains se perpétuent par un acte si extravagant que jamais personne n'a osé, de sang-froid, le décrire.

Les plus hardis emploient des verbes figurés ou abstraits : « il la prit », « elle se donna à lui », etc. Pour se résoudre à faire la chose la plus logique et la plus nécessaire — puisque sans elle notre espèce aurait disparu depuis longtemps — on doit se mettre un moment en état de folie. Alors chacun s'aperçoit que cet état est aussi le plus naturel qui soit — comme l'accouplement des papillons, qui meurent aussitôt après — et qu'à tous les autres moments les hommes ne sont pas eux-mêmes.

En amour, l'immense bluff de la fatuité masculine, sous ses formes qualitatives et quantitatives. Derrière cette hâblerie, dont témoigne toute la littérature érotique, et une partie de l'autre, une médiocrité presque générale. Beaucoup d'échecs partiels ou complets. C'est le seul secret que les femmes aient su garder.

En fermant les yeux dans l'attente du plaisir, l'amante épargne à son amant le désagrément de découvrir un témoin indifférent, ou hostile, ou narquois, ou sans attrait, au fond de la chair dont il se délecte.

Il faut savoir gré aux libertins de leur peu de goût pour le sentiment. La somme de niaiseries dont le monde moderne est accablé, pour tout ce qui concerne les rapports entre hommes et femmes, se trouve ainsi heureusement diminuée.

Point de similitude entre l'amateur d'érotisme et le coureur de jupes. Ce dernier n'a pas en vue spécialement l'épilogue amoureux. Comme les militaires de métier, la capitulation de l'ennemi le déçoit et le scandalise ; ce qui lui plaît, c'est de faire la guerre. Pour la gagner, bien entendu ; mais alors le plaisir est fini ; il faut se chercher un nouvel adversaire. Cependant le siège des places fortes ne saurait pas non plus s'éterniser, ce qui

décourageraït la stratégie. Une suite de femmes que l'on attaque tour à tour, qui font une résistance honorable, et dont on se détourne aussitôt qu'on les a vaincues : tel est le rêve du « chasseur », qui souvent, en tant qu'amant, se révèle assez piètre, justement parce qu'il n'a pas le temps de s'appliquer.

Don Juan, un voluptueux ? Est-ce que le chasseur est un homme qui aime manger du lièvre ?

Même les hommes à femmes n'en reviennent pas, de ce qui se passe entre les hommes et les femmes. Ne pas se fier à l'air détaché du grand séducteur.

Les amants sans façon qui s'accouplent en parlant d'autre chose me font penser aux curés qui bâclent leur messe.

Du moment qu'avec les personnes du sexe (qui n'ont jamais été mieux nommées) on ne fait plus de manières, on atteindra le comble du confort au cinéma, avec l'inconnue invisible qui se prête à toutes les entreprises et que l'on quitte satisfait avant la fin de la séance, sans lui avoir soufflé mot. Dire : « Merci bien », ou : « Le fond de l'air est frais » à celle dont on vient de tirer du plaisir, c'est encore trop donner au sentiment. Tout compte fait, on demande simplement des succubes. Muets, de préférence.

L'éducation sexuelle des filles ? Apprend-on à être surprise ?

Les naïfs, qui voient opérer les hommes à femmes, se figureraient volontiers qu'on séduit ces dernières en les faisant rire. C'est confondre la vertu comique avec un tout autre pouvoir, qui met en branle l'imagination

féminine, ce dont témoigne une hilarité spéciale, dont l'accent ne trompe pas une oreille avertie. Ce rire-là — qui prend prétexte de la moindre drôlerie, et le mâle n'oubliera pas de préparer au passage cet illusoire alibi — signifie clairement : « Tu m'as troublée ! »

Le prestige de don Juan s'affaiblit à mesure que les mœurs se font plus libres. A l'époque des femmes faciles, il ne faut plus espérer déranger la statue du Commandeur.

On voit parfois un homme darder vers un corps féminin un désir aussi subit, aussi sommaire, aussi fugitif que le mouvement qui porte l'assoiffé vers une boisson rafraîchissante. Cette sorte d'amour — si l'on peut donner ce nom à un besoin aussi superficiel et accidentel — ne va pas un millimètre au-delà de la peau. Satisfait ou non, il ne laisse pas de traces chez celui qui le conçut. D'une telle envie, on pourrait dire justement ce que Lénine disait de l'acte charnel en général : « Ce n'est pas plus important qu'un verre d'eau. » La jalousie la plus exclusive ne devrait pas prendre ombrage de ce désir, s'éveillant et se rassasiant chez le mâle. Encore faut-il que le mâle ne s'y trompe pas lui-même et ne glisse pas à l'ivrognerie pour avoir bu ce jour-là.

Pour un homme d'imagination libre, ce qu'il y a de plus excitant chez les femmes, ce sont, à égalité, les marques de la pudeur et les marques de l'impudeur. A y bien regarder, les unes et les autres se ressemblent, puisque le comble de la perversité consiste à prendre par équivoque les dehors de la vertu.

L'air stupéfait des filles, qui, à quelques mois d'une rencontre, où elles crurent seulement se distraire une minute, poussent une voiture d'enfant.

Les mœurs les plus libres seraient sans danger pour la jeunesse si elle réussissait à se débarrasser tout à fait du sentiment. Mais même la pire prostituée appelle son client : « Chéri ».

Il est fâcheux que les humains deviennent aptes à l'amour avant d'en soupçonner la nature et d'en mesurer les conséquences. Mais le pire est qu'alors ils ne puissent aimer qu'à faux. Et ce, depuis qu'en la matière ils prennent leurs informations dans les livres. Il est probable que les créatures proches de la nature pratiquent l'union des sexes sans y mêler d'éléments factices, empruntés au monde du « sentiment ». Somme toute, la civilisation a gâté l'amour, par un excès d'idéalisme dont les effets dérisoires et dégradants se produisent surtout au cours de la jeunesse. Si l'on pouvait refaire l'humanité, il faudrait retarder de quinze ou vingt ans l'âge de la puberté.

Ces bébés, qui, en cinq minutes, font d'autres bébés. Et ainsi de suite, jusqu'à ce que le monde entier ait sombré dans l'infantilisme.

Ce qui rend infâme une prostituée, ce n'est pas qu'elle fait payer les hommes : les hommes paient toujours; en telle ou telle monnaie. Ce n'est pas qu'elle se donne à n'importe qui : on aime, on épouse aussi n'importe qui. C'est qu'elle joue la comédie. Aussi les courtisanes grecques, et les japonaises, ne se déshonoraient-elles pas, étant dispensées de feindre. Les marchandes d'illusions ne méritent d'être méprisées que parce qu'elles ne se contentent pas de vendre des réalités.

Il y a un moment où les amoureux pénètrent à la dérobée dans un monde imaginaire, où toutes les relations, même les plus fugitives, entre les êtres seraient

une source de plaisir. Un monde où rien ne serait plus agréable que de donner. Ce pas est bien vite compensé par plusieurs pas en arrière. Mais l'aventure laisse une nostalgie, qui explique l'attendrissement que cause à la ronde cette phase de l'amour.

Les cyniques ont beau faire : on ne se résoud pas à la mécanique sexuelle sans quelque égarement de l'esprit. Il y a un moment où Valmont lui-même s'embrouille dans ses calculs, et c'est ce que Laclos semble oublier. Un homme tout à fait logique et tout à fait lucide ne s'exciterait pas pour si peu. On n'est séducteur que par bouffées; et mâle — benêt comme tous les mâles — le reste du temps.

Tout acte d'amour est un défi à l'humanité. C'est la raison pour laquelle le manque de pudeur équivaut au manque de tempérament. Qui embrasse ou se fait embrasser devant tout le monde fait certainement très mal l'amour.

Depuis qu'on sait que sept femmes sur dix sont frigides, on se méfie encore plus des définitions que ces aveugles ont données des couleurs. De Sapho à Anna de Noailles, combien de bacchantes en vers ou en prose qui n'avaient jamais vibré plus qu'un morceau de bois?

La moitié des hommes étant impuissants, babilants ou déçus, cela fait un monde d'êtres à peu près impropres à l'amour, au milieu desquels l'idée commune de l'amour est née. Comme si c'était des taupes et des termites que nous tenions notre conception du soleil.

L'amour physique va de telle sorte qu'aimer de cette façon quelqu'un pour qui l'on a du respect, cela fait difficulté.

Voisins de cours. Il faut que cette étudiante, qui nous demande une explication sur la leçon du jour, soit bien laide, pour que nous ne lui donnions pas une chance d'être pour nous un composé de Laure et de Béatrice. Dès lors le développement de cette idylle, à laquelle présida le caprice de l'appariteur plaçant les élèves, ne dépend plus que de la seule jeune personne. Si elle le veut, cela finit par un de ces couples qu'on voit, sur les promenades publiques, pousser d'un air si maussade et si perplexe une voiture d'enfant. L'invasion féminine dans les universités a pour conséquence une foule d'unions où les conjoints (ou les amants) ont le même âge, circonstance peu favorable, et qui empire avec le temps. Naturellement, l'affaire commence par des déclarations excessives ou par des lettres délirantes. On apprend que les voisins de cours étaient, par un décret spécial du sort, destinés l'un à l'autre. Il se peut que, suivant la mode sentimentale du moment, ces choses ne se disent plus; elles n'en sont pas moins entendues; et rien ne se fait entre les amoureux juvéniles qu'elles n'expliquent implicitement.

Malgré soi, l'homme d'aujourd'hui se laisse impressionner par le spectacle de la constance, fût-elle hargneuse ou stupide. Car l'homme d'aujourd'hui est inconstant. En amour, c'est une qualité qu'il a acquise, un pas vers la vérité du sentiment. Or il en a honte, plus que de ses mensonges et de ses vices.

Les jeunes gens ont acquis en ce siècle le droit de se choisir eux-mêmes un compagnon ou une compagne de vie. A voir l'usage qu'ils font ordinairement de ce droit, et les conséquences, on se persuade que mieux vaudrait pour eux se fier sur ce point à l'avis du premier venu.

Il n'y a guère de sentiment plus vain, plus sot, plus faux que celui qu'éprouve une fille amoureuse. En outre, tout y est impur. Ce rêve commence, en secret, par une bave.

Il n'y a pas d'amour malheureux, d'amour transi, de désespoir d'amour; pas plus qu'il n'y a d'électricité exclusivement positive. L'amour commence lorsque le courant s'établit. Auparavant, ce ne sont que des aspirations, des déceptions ou des aberrations. Un jeune homme repoussé par sa belle se jette à l'eau. « Il meurt d'amour ! » Non, il meurt faute d'amour. Des hommes se tuent parce qu'ils n'ont pas le courage, ayant échoué avec une femme, de tenter leur chance avec une autre. Othello, Werther, etc. : des gens qui ne sont pas faits pour l'amour.

Dans *Les Liaisons dangereuses* il n'y a que des désirs. Pourquoi l'un serait-il plus respectable que l'autre? Mme de Tourvel ne cède au sien qu'en croyant céder au sentiment? Eh bien, c'est joindre la niaiserie à la faiblesse ! N'eût-elle pas succombé, son personnage n'eût pas été plus « sublime » qu'il ne l'est, puisque la dame eût quand même été le jouet d'un égarement des sens, boudant contre un plaisir qui n'avait rien d'éthéré. L'image de Valmont l'eût caressée plus longtemps que Valmont lui-même, dont l'imposture a du moins l'avantage de couper court à cette équivoque.

Brigitte dans la *Confession d'un Enfant du Siècle*, et Ellenore, dans *Adolphe*, donnent l'exemple d'une passion intermittente, comme il s'en allume chez certaines femmes à demi insatisfaites, qui tour à tour se reposent dans les avantages de leur position sociale et rêvent d'un état plus instable, plus fiévreux, aux risques duquel toutefois elles ne s'abandonnent point. Soumis

à cette alternative de grands élans et de refus opiniâtres, les amants de ces dames se fatiguent extrêmement, comme tous les passionnés qui ont à lutter, non seulement contre les obstacles s'opposant à leur passion, mais encore contre l'objet de celle-ci; et c'est le pire quand cet objet y met, non de la froideur, mais une chaleur interrompue et capricieuse. Si bien qu'on s'émerveille de voir Adolphe et Octave, ainsi traités par leurs idoles, résister à la tentation de leur tordre le cou. A la place, ils font des phrases.

Emma Bovary aime-t-elle quelqu'un? Personne, en dehors d'elle-même. Si Charles se fût montré moins maladroit, il aurait eu ses chances d'être aimé. Quant à l'héroïne de *L'Éducation sentimentale*, il est clair que son amoureux ne la connaît qu'à peine et que la scène déchirante où il la revoit après une longue séparation n'est pour tous deux que l'évanouissement d'un mirage. Jusqu'à ce moment, chacun prêtait à l'autre une apparence dont il rêvait voluptueusement; et c'est ainsi que se font les amours immortelles, à condition qu'elles ne s'accomplissent pas, car il n'y a rien qu'elles supportent plus malaisément que la réalité. On n'imagine pas Frédéric Moreau épousant sa belle. Le sublime de leur rencontre réside tout entier dans la fiction.

Balzac sait à quoi s'en tenir, au sujet des grands sentiments d'Eugénie Grandet ou d'Henriette de Mortsauf. Dostoïevski ne fait pas de différence sensible entre une inclination amoureuse et une attaque de nerfs. Proust, pour plus de sûreté, supprime complètement l'amour de cœur. Il n'y a que Stendhal, à ce niveau, qui confonde la passion avec une exaltation de l'être; et c'est pourquoi toute une partie de son œuvre paraît convenue ou enfantine, sous l'écorce d'un style absolument nouveau.

D'une lettre d'Alfred de Musset à George Sand : « O Jésus, je te rendrai les baisers de ma fiancée ; c'est toi qui me l'as envoyée, à travers tant de dangers, tant de courses lointaines, qu'elle a courus pour venir à moi. Je nous ferai, à elle et à moi, une tombe qui sera toujours verte, et peut-être les générations futures répéteront-elles quelques-unes de mes paroles, peut-être béniront-elles un jour ceux qui auront frappé, avec le myrte de l'amour, aux portes de la liberté... » Plaçons en regard ces mots qu'Alfred a dit un jour à George, selon une confidence recueillie par Buloz : « Tu es une catin. Tout mon regret est de n'avoir pas mis vingt francs sur ta cheminée le jour où je t'ai eue pour la première fois. » De l'un à l'autre de ces propos, toute l'étendue de l'imbécillité amoureuse. Pas un pouce de perdu.

Le miracle de l'amour, c'est qu'il s'établit naturellement une continuité entre le besoin le plus grossier et la dévotion la plus exquise. Encore faut-il qu'à bon escient l'instrument de notre satisfaction devienne une personne. La métamorphose, souvent, n'aboutit pas, tout de même que celle des insectes.

Les gens qui s'aiment en sont réduits à ne pas se le dire, de crainte de compromettre leur sentiment dans le langage de la passion, qui emploie les mots dont l'amour devrait user à sa place.

Un mariage est réussi lorsque chacun des époux se révèle sensible à la première qualité de l'autre : la présence.

Il est heureux que la mécanique amoureuse consiste à s'éloigner de l'objet aimé aussi souvent qu'on s'en approche, et d'un aussi bon cœur. Rien n'aurait été plus décevant qu'une parfaite fusion. « Je me perds en toi. Je reste moi-même. »

Pour que l'amour demeure une espèce de miracle il faut que l'opposition des êtres ne soit, entre ceux qui s'aiment, effacée qu'un moment. Et que tout le brûlant de l'union se fasse au bord d'un abîme d'indifférence, au-dessus duquel les amants peuvent même se risquer, mais du vol lourd de la chauve-souris, qui n'est pas plus faite pour l'air que l'homme pour la dévotion à autrui; et quand même l'un et l'autre, avec des ailes de raccroc, affrontent cet espace.

ROBERT POULET

LA MAIN SUR L'ÉPAULE

I

Alexandre Scève avait été prévenu de l'arrivée du Dr Paul Leuterbach à Louksor par un de ses correspondants du Caire. La secte s'organisait. Elle avait des ramifications à Paris, à Oxford, à la Nouvelle-Delhi, à New York et, naturellement, au Caire et à Alexandrie. Car le monde est plein de mystères. Il fallait qu'on le sût partout. Les graines semées à bonne époque germent à coup sûr, quand elles bénéficient soit de la providence des pluies soit de l'ondée dispensée par la pomme inclinée de l'arrosoir du jardinier. Un haricot placé sur du coton humide germe aussi, et c'est miracle, en vérité, de voir la plante se développer au détriment de ses cotylédons, les feuilles pousser dru et verdir après avoir capté la lumière du soleil. La grande pyramide, celle de Chéops, qui veille à la frontière des déserts occidentaux — lieu d'une métamorphose que nous appelons la mort — et dont l'ombre portée marquait, le quatorze octobre de chaque année, le début des labours égyptiens, est non seulement le résumé géométrique d'une cosmogonie mais en outre, geste ou verbe, le symbole d'une incarnation, un rayon pétrifié de l'œil, le monument et, donc, l'instrument de cette possession et de cette animation. Non loin de Chéops mais d'un symbolisme plus ambigu, le sphinx à face camuse est tourné vers l'ouest. Il sourit, suggère, suscite, peut-être, l'illusion d'amours brèves et cruelles. Il frémit sans broncher. Bien que les voyageurs aient pris coutume de l'interroger au clair de lune, il reste, témoin de ce que nous aurions pu être, le guetteur des aubes.

« Dr Leuterbach, je présume, dit Alexandre Scève.

— C'est moi, monsieur », répondit Paul Leuterbach.

Cette rencontre, dans le hall du Louksor-palace, marquait le début d'une aventure et concernait, d'une certaine façon, tout l'univers, aussi bien le vol des milans qu'à l'heure du silence et des suffocations méridiennes, le paysage de la vallée des rois, que les cheminements des bousiers, trahis par les dentelles souvent enchevêtrées de leurs traces, vers le lac sacré.

Le Dr Leuterbach, qui était Suisse et habitait Zurich, avait de grands intérêts dans des cliniques, d'une réputation mondiale, de la Confédération. Il pensait que le destin de l'humanité, la succession des causes et des effets, les rêves, la diététique, la médiumnité, la tradition, les archétypes, nos volontés profondes et nos pouvoirs occultes, les moyens de la mystique, étaient de graves sujets de réflexion et qu'on pouvait, à condition de se maîtriser soi-même, atteindre à une connaissance des méthodes naturelles qui serait une source non pas seulement de sagesse mais aussi de puissance. Se penchant sur les êtres, il avait d'abord appris de façon primaire, à faire pleurer, à instiller le doute — dans le cœur, il est vrai, de patientes désœuvrées qui doutaient déjà — et même, à se faire obéir par des hommes d'action qui s'étaient imprudemment laissé dévorer par leur passion d'agir.

Alexandre Scève qui avait traversé le hall d'un pas rapide, interrogeant au passage le réceptionniste du regard, refusa le siège que le Dr Leuterbach lui offrait et s'excusa auprès du médecin suisse de ne pas pouvoir l'accompagner à Karnak le matin même. Une tâche urgente le réclamait. Ce contretemps, apparemment très fâcheux, faisait partie de la mise en scène imposée à chaque nouvel arrivant. Les objets n'ont de prix, en effet, que dans la mesure où nous les désirons, et les délices paradisiaques elles-mêmes nous combleraient moins si nous ne devions pas, du moins pour la plupart d'entre nous, les imaginer d'abord en purgatoire. Il ne fallait pas que les choses allassent de soi ou encore, pour reprendre une expression familière souvent employée par la baronne Picolo, femme du maître de la secte, que les adeptes, par bonté d'âme et enthousiasme de néophyte, se jetassent à la tête des gens. Une initia-

tion est faite d'épreuves. On pense atteindre un objet et on ne l'atteint pas. On veut prendre ceci et on saisit cela. En fin de compte, on ne s'empare de rien. On avance et on trébuche. On croit tomber mais on s'élève. On croit rêver mais on s'éveille. La lumière est plus proche quand l'obscurité paraît plus profonde; l'espérance est désespoir. On est seul mais un guide conduit nos pas. On cherche en vain à poser la main sur une épaule. La question est une réponse mais la réponse véritable est un silence. Il faut apprendre pour oublier. La méditation suprême est un refus de méditer.

« Nous nous reverrons bientôt, dit Alexandre Scève. Je passerai vous prendre à votre hôtel à deux heures, si vous le désirez. »

Après avoir acquiescé, le Dr Leuterbach hésita un instant.

« Ce contretemps, reprit-il, est un peu ennuyeux. Je me réjouissais d'aller à Karnak avec vous dès ce matin. Il paraît que vos dernières découvertes sont extraordinaires. »

Scève détourna son regard.

« Nous travaillons, dit-il.

— Vous êtes lié, je crois, avec le baron Picolo, déclara Paul Leuterbach.

— M. Picolo, dit Alexandre Scève de façon distraite et comme si les allées et venues des touristes l'intéressaient plus que les propos de son interlocuteur, est plutôt un homme de cabinet, un mathématicien. Mais ses hypothèses, presque toujours exactes, ont renouvelé tous les problèmes de l'Égyptologie.

— J'aimerais à le rencontrer. »

Scève répondit :

« Vous devriez faire un tour au temple d'Amon à Karnak ou à celui de Louksor, quoique, pour ce dernier, étant donné les travaux que nous y accomplissons, je préfère que vous ne le visitiez qu'avec moi. Il est bon d'avoir une idée personnelle des monuments, de les voir seul d'abord et en toute liberté.

— C'est mon avis, dit le Dr Leuterbach en hochant la tête. Le spectacle de la beauté requiert une solitude. »

Il ajouta :

« Mais il est indispensable aussi d'entendre les explications des spécialistes. »

Alexandre Scève toussota. Il avait de grands yeux noirs au regard scrutateur, interrogateur parfois, mais parfois étonné, tout à coup attristé, insaisissable. « Les yeux, affirmait le baron Picolo, d'un vrai Saturnien. »

*

Enveloppé d'une cape, le baron Aldo Picolo se promenait chaque soir dans les jardins. Il sortait au crépuscule, regardait le ciel pâle, traversé de milans qui gagnaient leur gîte, où Vénus, encore solitaire et d'un éclat souvent prodigieux, lui paraissait, oiseau Bénou de l'ancienne Égypte et — comme le Phénix — symbole des renaissances, l'âme exhalée du soleil à l'horizon occidental. Il ressemblait lui-même à quelque rapace nocturne. Peut-être allait-il s'envoler par delà le cours majestueux du Nil et, le fleuve traversé, monter très haut, planer au-dessus des monuments funèbres de Thèbes, monter encore, afin de distinguer les montagnes d'émeraude où des gnomes, disait-il, esprits de la terre et serviteurs des trésors enfouis, avaient jadis creusé pour le compte de Pharaon des galeries à leur taille? Il dominerait alors l'Égypte entière, à la fois Seth et Horus, la nuit, le jour, le mal, le bien, le pays de la double couronne, les lieux du crime et de la résurrection, depuis Assouan et le temple de Philæ où a été sculptée, trois siècles avant le Christ, la première représentation de la mère et l'enfant, jusqu'au Caire et à la Méditerranée, jusqu'au delta, où l'homme sans tradition puise aujourd'hui l'espoir fallacieux de réformer le monde et d'établir sur terre, pour toujours, un règne horusien. Eh bien, non... Le baron Picolo ne se rendait nulle part. Peut-être cherchait-il, dans une attitude pharaonique, à trouver un parfum aux fleurs des hibiscus? Mais il ne survolait pas l'Égypte, n'allait ni à Thèbes ni à Karnak, pas même au temple de Louksor, pourtant tout proche, où son fils Hugo, petit homme sans âge, très blond et apparemment très soumis, parfois monté sur une échelle mais toujours absorbé par sa tâche, tentait, en mesurant chaque pierre, de percer le secret des épanouissements.

M. Picolo ne s'était couché qu'à l'heure où les cynocéphales, symbole du temps, applaudissent à la nais-

sance quotidienne du maître des mondes : Rê, le Grand Principe. Il avait dormi presque toute la journée. Dès lors, il devait se brouiller l'esprit pour méditer, atteindre, par une tension, à un désordre extrême puis à une lassitude grâce à laquelle, toute volonté abolie, la Vérité lui apparaîtrait enfin, animée d'une vie propre et sous un aspect aussi inattendu que le cliché d'une voyance ou que les images d'un rêve. Ce ne serait, dans cette nuit et cet engourdissement, que mots tracés à la hâte dont il percerait le sens plus tard s'il arrivait à en déchiffrer l'écriture, qu'idées géniales sous la forme d'éblouissements intérieurs, hélas, trop vite obscurcis, à moins que l'âme ou le cœur soudain grouillant de pensées monstrueuses venues par reptation des bas-fonds de l'être, il n'eût à empoigner le glaive pour contraindre l'ennemi et l'enfermer dans le cercle des mages. Le baron Aldo Picolo l'affirmait : tout survenait par hasard. Mais il fallait travailler sans relâche pour susciter la bonne fortune. Il y avait plus de cinquante ans qu'il tentait de forcer les repaires de Dieu, ceux du diable, citadelles sans doute d'un même personnage, le premier du moins supposant l'autre ou le second se trouvant au revers du premier, celui-ci dispensateur jaloux d'une grâce aux effets lointains, généralement assortie de macérations ou de sacrifices, et celui-là, plus proche quoique plus mystérieux, gardien des passions, détenteur androgyne de la maîtrise des choses. Le baron Aldo était sataniste. Mais, disait-il, comme toute réalité s'impose par la conscience de son absence, les sectateurs du diable, qui ne nourrissent pas d'illusions sur la présence divine, souffrent en fin de compte autant que les dévôts du silence de Dieu.

La loge, et pour lors la secte entière, était celle des Grands Veilleurs. Toutefois, par allusion aux reliefs de la tombe de Ramose, à Gournah, non loin de Thèbes, où l'on voit le geste admirable d'une femme posant la main sur l'épaule de son mari debout devant elle, le groupe de Louksor, de façon très secrète et seulement pour les Frères d'un haut lignage, s'appelait aussi : « La main sur l'épaule. » C'était rappeler aux initiés que la perfection des mouvements, celle de l'artiste dans son œuvre ou celle de l'artisan au cours de son travail, est à la mesure métaphysique d'une significa-

tion cachée et que les formes accomplies, tirant leur beauté du principe qu'elles manifestent, ne sont qu'une expression visible et suggestive de l'occulte.

La dernière réunion des Veilleurs, à laquelle assistaient, outre M. Picolo, la baronne Gertrude, sa femme — appelée Mina dans l'intimité du ménage — Alexandre Scève et Hugo, ce dernier remplissant l'office de secrétaire, avait été consacrée à l'organisation du séjour à Louksor de Paul Leuterbach. Alexandre Scève, sur le ton apparemment indifférent d'un greffier, avait fait état des renseignements communiqués par son correspondant.

« En somme, avait-il conclu, il s'agit d'un médecin curieux de tout puisqu'il a même écrit des articles sur la peinture. Sans avoir atteint à une véritable connaissance, il semble avoir compris, néanmoins, que les thérapeutiques destinées à l'homme doivent être aussi éloignées que possible de l'art vétérinaire enseigné dans les Facultés.

— Il a encore beaucoup à apprendre », dit Mme Picolo.

Le baron haussa les épaules.

« Tu sais bien, répliqua-t-il vivement, que la Connaissance n'est pas une quantité. On ne peut donc pas connaître un peu ou beaucoup.

— Mais on peut connaître mieux, dit la baronne. Il y a des degrés dans l'initiation. »

M. Picolo concéda qu'on y trouvait des étapes. Il ouvrit la fenêtre. La nuit était très sombre. Il faisait très doux et l'air embaumait. On n'entendait aucun bruit.

« Nous veillons seuls, reprit le baron, au milieu d'une humanité endormie dont nous sommes la conscience.

— A mon avis, dit Alexandre Scève, il est encore trop tôt pour tenter de vastes expériences. Soyons prudents. Nous n'avons pas le droit, même par excès de zèle, de courir des dangers. »

Il se tourna vers le baron.

« N'oubliez pas, reprit-il à son intention, que vous êtes un guide infaillible. Vous ne devez pas décevoir, même une seule fois, la confiance que les adeptes placent en vous. Pour l'instant, notre dessein est, nous appuyant sur la Tradition, de mieux connaître les mécanismes des passions, de démêler l'enchevêtrement des

cycles et des sous-périodes, de prévoir, à la fois, les accélérations évolutives — ce que les Anciens n'ont pas toujours su faire, singulièrement à l'époque des Ramsès — et les involutions ou grands retours, de nous dominer nous-mêmes afin de participer, avec une indifférence cruelle, au pouvoir du Principe. Or nos hypothèses ne sont pas toutes vérifiées. Nous n'avons acquis d'influence que sur des êtres faibles, maltraités ou trop comblés par le sort, sur des oisifs, des poètes d'intention, des femmes du monde que le monde commence à délaisser, des fonctionnaires que la retraite désempare. Nous avons fait bonne récolte mais de pilleurs d'épaves, nous emparant de ceux qui, rejetés par la vie, s'abandonnent à qui veut les prendre. »

Mme Picolo fronça les sourcils.

« Ne le contredis pas, demanda le baron à sa femme. Tu le sais : Alexandre a besoin de s'exprimer, et — peut-être comme beaucoup d'entre nous — s'opposant à sa volonté, de requérir contre lui. S'il affirme qu'il ne faut pas agir c'est qu'il agira. Il se révolte quand il est prêt à obéir. »

Hugo somnolait. Alexandre Scève était à demi allongé sur un divan bas.

« Méditons, dit la baronne Picolo.

— Respirons d'abord », dit le baron.

Alexandre haussa les épaules de façon presque imperceptible, puis, se levant, ouvrit la fenêtre, de nouveau respira l'air de la nuit. Il compta vingt-huit inspirations, chiffre égal — bien que d'autres nombres fussent chargés d'un plus grand mystère — à celui de la double rangée à chapiteaux efflorescents du temple de Louksor.

*

On décida, malgré l'heure tardive, de réunir tous ceux des disciples qui, chacun dans sa spécialité, auraient un rôle à tenir pendant la visite du Dr Leuterbach. Pauline Ducreux — on ne l'appelait que Pauline — apparaîtrait dans la pénombre d'une salle hypostyle où des vampires, dont les poils et le sang servaient encore à préparer les mixtures de la magie locale, étaient agrippés au plafond. Simon Gentil serait à l'œuvre au temple de Montou.

Roger Cardiff feindrait de reproduire l'image du kâ royal, analyse ou digestion des richesses de l'Égypte. Car, depuis les premières rencontres d'Alexandre Scève et des Picolo, non seulement les discussions théoriques étaient allées bon train mais des preuves, dont l'énoncé remplissait des carnets, s'étaient accumulées. Les théorèmes de la géométrie, fondés sur un seul postulat, se présentent aussi comme un enchaînement. L'univers, lui-même, n'est peut-être que la conséquence d'une idée. Le roman a le roman pour univers et ne se soustrait aux conditions d'une réalité que pour obéir à des règles. Alexandre Scève aurait dû se méfier du premier mot : c'est le Verbe. Mais, souvent, comment faire? Où se place, dans toutes nos aventures, l'instant de liberté et quelle impatience en dispose? Dans la vallée du Nil, projection du cosmos, tout — c'était acquis — était dans tout. L'Histoire n'y avait pas eu de place, pas plus que les passions, les accidents. Figurés par des dieux tour à tour assis et debout, des Principes ou Neters avaient présidé de façon potentielle puis de manière active au déroulement du temps. Ils étaient apparus dans les reliefs des temples, dauphins d'une époque, pour jouer leur rôle au moment voulu, après le martelage ou l'effacement des symboles qui les avaient précédés. Chaque période était non pas, de cause à effet, le résultat absurde d'une série de hasards ou celui, raisonnable, de volontés humaines, mais le développement tantôt partiel et tantôt complet d'un certain nombre de Principes. C'était un jeu. Dieux cornus ou sexués, princesses hiératiques et parées du ciel et de la durée, les Neters se substituaient les uns aux autres, étaient recouverts l'un par l'autre, prenaient plus d'importance ou en avaient moins, disparaissaient pour se manifester plus tard. Ils s'influençaient aussi, comme les figures des tarots changent par leur signification propre le sens des figures voisines. Les pharaons, dont le nombre et l'ordre de succession avaient été prévus, jouaient ce jeu divin. Leur nom, Amenemhat ou Ramsès, n'était ni un patronyme ni un prénom ni un surnom mais l'énoncé d'un programme. Plusieurs pharaons portaient le même nom quand un programme se développait au cours de plusieurs règnes. Il n'y avait pas eu de révolution, de secousse, d'usurpation, de ces

jalousies d'héritiers ou d'héritières par lesquelles les historiens expliquent généralement les substitutions des titres — ou des cartouches — gravés sur les monuments. C'était non pas Pharaon mais un univers changeant, à l'image du ciel, où chaque instant était un moment du destin, qui signait les œuvres. La signature changeait avec l'instant à moins que les œuvres ne fussent détruites. Mais, complétés ou modifiés, rasés, conservés au témoignage près du prince qui les avaient bâtis, les temples engendraient d'autres temples puisque les Neters qui sont l'âme des choses et œuvrent en elles jusqu'à épuisement, faisaient place en fin de compte à d'autres Principes qui se manifestaient par le style nouveau de nouvelles divinités. Des architraves empruntées aux monuments d'autrefois, ou cueillies à leur sommet, étaient de la graine de temple. On les enfouissait avec leurs inscriptions votives.

Si chaque divinité agissait à son tour — et c'était, par exemple, le moment de Sekhmet, la déesse-lionne — chacune d'elle tirait le cordeau avec les arpenteurs, creusait avec les terrassiers. La connaissance du Principe engendrait les mouvements justes de l'artisan, du sculpteur. On portait en soi un dessein dont l'expression était si nécessaire qu'il donnait une maîtrise à tous ceux qui le réalisaient.

« Ainsi, déclarait Alexandre Scève de façon presque incidente, il y a un jeu dans cette statue, pourtant colossale, d'Aménophis. Savez-vous où se trouve son centre de gravité ? »

Il pointait sa canne.

« Ici, disait-il, dans le gros orteil. »

Devant un des obélisques du grand temple d'Amon à Karnak, dont l'érection, affirmait-il, n'aurait jamais pu être menée à bien par des moyens connus, il suggérait des hypothèses folles.

Quoi qu'il en soit, les dieux de l'ancienne Égypte étaient, pour les Veilleurs, l'arbre qui fleurit — et l'homme l'était aussi dans la mesure où il participait aux renaissances — la respiration et les battements du cœur. On partageait leurs amours et on se soumettait aux conséquences de leurs combats. Personne n'avait songé, dans la vallée du Nil, à adopter le point de vue de la douleur et des solitudes. C'était au ciel que les

Égyptiens d'autrefois demandaient des nouvelles de la terre.

Le baron Picolo aurait pu prévenir ses disciples par transmission de pensée ou se rendre auprès d'eux par bilocation. Cette dernière pratique est, paraît-il, courante chez les sorciers africains qui, laissant leur corps en catalepsie, se manifestent dès lors où bon leur semble et parfois, successivement, dans des lieux très éloignés les uns des autres.

« En Afrique, disait le baron, il y a aussi les hommes-serpents. Mais le Vatican s'oppose à ce qu'on en parle. »

Les Européens, hélas, ne détiennent plus tous ces pouvoirs de l'âme. Ils s'agitent sans cesse, désirent, s'inquiètent. Ils sont lancés à la poursuite de leurs passions. S'ils ont l'esprit tendu c'est qu'ils s'appuient, pour vivre, sur une fausse notion du temps qui les conduit à se bercer chaque jour d'espoirs nouveaux. Ils ne descendent pas en eux-mêmes et, cherchant plus à réaliser les constructions abstraites de leur pensée qu'à atteindre un gibier qu'ils ne verraient peut-être pas et seraient, de toute façon, incapables de dessiner s'il était sous leurs yeux, ils n'échappent pas non plus à ce qu'ils sont. M. Picolo, malgré le silence, n'était pas cette nuit-là dans les dispositions requises pour atteindre, en libérant les forces cachées de l'être, à l'instant d'éternité qui bouleverse le temps et l'espace. Il faut dire qu'il n'est pas facile, même installé dans un fauteuil de méditation en bois noir dont le dossier a été creusé de façon à maintenir parfaitement le tronc et la tête, non seulement de s'abstenir de penser puis de rêver mais aussi de rester indifférent à des picotements soudains, de plus en plus insupportables. Mme Picolo préféra demander à Georges, son vieux serviteur russe ou balte, d'aller chercher Pauline, Roger Cardiff et Simon Gentil.

Georges partit aussitôt dans la nuit. Il était grand, un peu courbé ou, plutôt, il marchait le corps penché en avant. Silencieux au point de paraître muet, il ne parlait qu'à l'oreille de sa maîtresse. Il semblait toujours pressé, apeuré, et ne sortant que le soir, comme son maître, parcourait les berges du Nil à grands pas. Personnage sorti d'un conte nordique, il eût agi de la

même façon et aurait surgi sous le même aspect au bord du Dniepr ou de la Volga. Il n'était réellement nulle part, ne prêtait attention à rien et feignait de ne reconnaître personne. Quand on le saluait, il avait un regard de détresse. On disait que les Picolo ne le payaient pas, qu'ils l'avaient envoûté. Toutefois, comme ces courtisans de jadis qui eussent tout fait sans autre compensation que celle de la vanité pour rester dans l'entourage du prince ou, de nos jours, comme ces employés qui travaillent d'arrache-pied pour telle ou telle firme renommée sans que leur effort soit jamais récompensé par un bénéfice supplémentaire, peut-être aimait-il son service de façon exclusive et trouvait-il plaisir — d'où son attitude et son regard calculés — à participer à un mystère ? Les esprits forts, ceux qui non seulement sont attachés à la Justice mais croient qu'ils pourraient en établir le règne, compatissent d'autant plus avec les malheurs d'autrui qu'ils se mettent moins à la place des autres. Les adversaires des Picolo plaignaient Georges qui, lui, ne se plaignait jamais.

La nuit, le Nil est plein d'un clapotis, du grincement des étais, de voix. Des mariniers chantent sur les felouques invisibles qui montent ou qui descendent le cours du fleuve. Sur les rives, les morts s'éveillent. La momie du vieux Ramsès, aujourd'hui dans un cercueil de verre, lève un bras pathétique. L'ombre drape et grandit ce qu'elle ne peut plus cacher : la masse d'un temple, la façade inclinée d'un pylône. Les salles ont la hauteur et la profondeur de leur résonance. On passe entre des béliers de pierre. Georges allait droit au but. S'il avait croisé une femme attardée dans une ruelle, elle eût tourné son visage vers le mur plus par crainte que par pudeur. Il gratta de façon convenue à la fenêtre de Pauline qui habitait l'annexe d'un des hôtels, trouva Simon Gentil endormi, tout habillé, sur son lit, répondit d'un signe de tête au sourire de Roger Cardiff qui travaillait encore, assis à une petite table, sous le halo d'une lampe. A deux heures, quand, Jupiter bleuté, les étoiles brillent d'un éclat qui fait songer à un dernier embrasement, les trois disciples, un à un, avaient rejoint la maison des Picolo.

Dans les ruines des temples ou des palais, comment ne

pas se laisser aller à imaginer? Pour les Veilleurs, le pharaon Akhénatôn, ou Aménophis IV, qui préférait son gendre à sa femme, pourtant la plus belle des beautés de l'Empire, était — d'où son apparence d'androgyne — le principe unique incarné. Alexandre Scève respirait le parfum des fleurs de vie, voyait le bœuf Apis couronné, entendait les glapissements du chacal Apoaïtou. L'animation devient évidente quand nous sommes nous-mêmes les choses qui s'animent quoique, souvent, nous hésitions, ne sachant plus si nous contenons l'univers ou si nous lui appartenons. Ce doute, ou cette ambiguïté, quand nous ne distinguons plus le jour de la nuit et la semence de ce qui est ensemencé, tour à tour nous consacre la pierre et nous fait adorer le soleil avec elle. Alexandre était le poète des Veilleurs. Il doutait, mentait. Le mensonge est, pour quelques-uns, la meilleure expression de la vérité. Car, pour assurer notre pensée, nous pouvons aussi, prenant le contre-pied de ce à quoi nous croyons être attachés, aimer qui nous combat, combattre qui nous aime, être parfois infidèles par fidélité. Mais, comme les substitutions de personnages dans les reliefs de Karnak, ce n'est qu'un jeu. La vérité, celle qui demeure, n'est ni évidente ni cachée. Elle est, dit-on, dans le parti pris des mots. Elle est le doute lui-même. Le lendemain de la réunion des Veilleurs, Alexandre Scève, d'une voix blanche qui lui était coutumière à certains moments de ses discours, disait à Paul Leuterbach :

« Voici, sur le socle qui supportait la statue d'Aménophis, une représentation du Kâ royal ou du principe de digestion.

— Extraordinaire, murmura le Dr Leuterbach dont le regard brillait d'un feu sombre. »

Il ajouta, se tournant vers Jeannette Leuterbach, sa cousine, petite femme sans fard qui lui servait de gouvernante :

« C'est vraiment prodigieux. »

Jeannette sortit un mouchoir de son sac.

« Vous avez les chaussures couvertes de poussière, lui dit-elle. Laissez-moi les épousseter.

— Non », répliqua-t-il vivement.

Puis, fermant son guide sans même prendre le soin de marquer la page, il le mit dans sa poche.

« Ici, dit-il, nous sommes dans un autre univers. Nous nettoierons nos chaussures à l'hôtel. »

*

Au début de la visite, les choses, néanmoins, n'étaient pas allées aussi bien qu'Alexandre Scève l'aurait voulu. On ne sait pas, en effet, comment tournera une conversation, même quand on croit avoir songé à tout, apprécié le caractère et supputé les intentions d'un interlocuteur. Il faudrait prévoir des incidents prompts à changer le ton d'un entretien, des réflexions fâcheuses, des réponses et, parfois, des regards évasifs. Le Dr Leuterbach omit de présenter sa cousine à Alexandre Scève. Il voulut ensuite, à la sortie de l'hôtel, acheter des antiquités qu'un, puis dix marchands insistants et loqueteux lui proposèrent.

« Ces objets sont-ils authentiques ? demanda, profitant de l'occasion pour se présenter elle-même, Jeannette Leuterbach à Alexandre Scève.

— Les uns, trop bien imités, viennent de Tchécoslovaquie et les autres, grossièrement reproduits, d'un atelier de Gournah, répondit Alexandre. Mais je ne veux pas, en prévenant M. Leuterbach, faire perdre leur gagne-pain à ces braves gens. Il y va de ma popularité dans le pays. »

Jeannette tira le médecin par la manche.

« Venez, supplia-t-elle. M. Scève a quelque chose à vous dire.

— Vous m'agacez, répliqua le Dr Leuterbach. Vous ne me ficherez donc jamais la paix. »

On eut toutes les peines du monde à l'arracher à ses marchandages et à le pousser dans la voiture d'Alexandre.

« C'est invraisemblable, dit-il à l'archéologue. On n'est jamais libre de faire ce qu'on voudrait. Je ne retrouverai jamais d'aussi belles pièces. »

Puis :

« D'après le guide, nous devrions reconnaître d'abord la voie sacrée qui menait de Louksor à Karnak. Mais il est indispensable de nous orienter. Où est le Nil ?

— A votre gauche, dit Alexandre.

— C'est vrai. Nous le suivons. Où avais-je la tête ? »

Il fallut non seulement voir l'allée des béliers mais

aussi le premier et le second pylône du grand temple d'Amon, courir à la salle hypostyle. Alexandre Scève demanda enfin au Dr Leuterbach :

« Vous intéressez-vous à la loi des Nombres?

— Oui et non », dit Paul Leuterbach de façon distraite.

Est-ce qu'on s'intéresse à ceci, à cela? Est-ce que ceci ou cela nous est utile? Après tout, qu'est-ce que la loi des Nombres? On laisse passer bien des choses en feignant de savoir.

« Qu'entendez-vous au juste par cette loi des Nombres? demanda le Dr Leuterbach.

— C'est une certaine valeur des chiffres, dit Alexandre. Nous sommes uniques, comprenez-vous, ou nous ne sommes rien. Il n'y a qu'un seul Paul Leuterbach.

— Je vous le concède.

— Eh bien, reprit Alexandre, les Nombres sont la projection métaphysique des chiffres. Les anciens Égyptiens additionnaient deux et deux mais quatre signifiait, pour eux, un certain état de l'univers. Cette arithmétique semble avoir présidé à l'agencement des monuments de Karnak.

— C'est une magie, en somme, dit le Dr Leuterbach.

— Cela aurait pu l'être. »

Ils marchèrent en silence.

« Les théories de l'Égyptologie nouvelle, dit Alexandre comme s'il pensait tout haut, sont fondées sur la découverte de pierres de réemploi dans les fondations de tous les édifices religieux de l'ancienne Égypte. Les nouveaux temples étaient bâtis sur un dépôt solennellement consacré de dalles enlevées à des monuments d'une époque antérieure, dont les sculptures et les inscriptions nous prouvent qu'elles étaient choisies avec soin et non pas prises au hasard.

— Les anciens Égyptiens, demanda Paul Leuterbach, attachaient-ils une grande importance à l'histoire? »

Alexandre Scève hésita.

« L'histoire... »

L'histoire n'existait pas, c'était sûr. Elle n'avait de réalité que du point de vue de ceux qui en décrivaient ou qui croyaient en vivre des péripéties. Mais il ne fallait peut-être pas, à l'exemple de M. Picolo, émettre sans précautions des jugements qui allaient apparemment

à l'encontre du sens commun. Le baron eût déclaré tour à tour : « Les pierres ne tombent jamais quoique nous nous précipitions vers elles » et « L'accélération de la pesanteur, voilà le secret ». De telles affirmations, qui font réfléchir les initiés, n'enchantent que des poètes. Pour Alexandre, la théorie n'était encore que l'évidence des faits.

« Voici qui est curieux, dit-il. Nous sommes arrivés comme par hasard dans le petit temple de Ramsès III. Sous le relief de ces personnages... »

Le Dr Leuterbach consulta son guide.

« Il s'agit, dit-il, de la triade thébaine. »

Alexandre eut un geste d'impatience. Il reprit :

« Ces trois personnages se sont levés. Regardez bien, et vous verrez sous le relief le plus apparent d'autres silhouettes à demi effacées. »

Il pointa sa canne.

« En effet, dit le Dr Leuterbach. Il n'y a aucun doute. Ces trois divinités thébaines ont été représentées d'abord assises puis debout. Bien que le premier relief ait été martelé, on en distingue encore parfaitement les contours.

— L'intention me paraît claire, dit Alexandre. Les dieux de l'archéologie traditionnelle, ou historique, n'étaient pour les anciens Égyptiens que des Principes qui entraient en action à des époques données. Quand ces Principes étaient gestants on les figurait par des divinités assises. Quand ils devenaient agissants on effaçait le relief ancien et sur la même surface — comme vous le voyez ici — on les représentait dans une attitude active c'est-à-dire debout. Au cours des siècles, les Égyptiens ont changé les attitudes de leurs dieux, et la disposition des édifices, afin que les reliefs et les masses architecturales correspondissent aux influx du moment. Les titulatures des princes n'étaient pas autre chose que le programme préétabli, et divin, de chaque règne. D'où l'absurdité de la théorie des usurpations de cartouches. Les historiens supposent, en effet, que les pharaons de père en fils et de dynastie en dynastie étaient jaloux les uns des autres et que leur premier soin dès qu'ils arrivaient au pouvoir, était de substituer leur propre sceau à celui du souverain qui les avait précédés.

— C'est intéressant, dit Paul Leuterbach. Mais l'histoire ? Il y a quand même une histoire d'Égypte. »

Le baron Picolo eût déclaré que l'Histoire échappait à l'histoire ou que l'Égypte avait les dimensions du ciel.

« Les Égyptiens, dit Alexandre Scève, n'ignoraient sans doute aucun des Principes qui président aux accomplissements. Ils en connaissaient les effets et la préséance. »

Paul Leuterbach ne dit mot. Alexandre poursuivit :

« Ils connaissaient les Principes qui président au déroulement de l'histoire mais se sont parfois trompés sur les circonstances historiques elles-mêmes. Ainsi, vers la fin de l'Ancien Empire, on compte soixante-dix pharaons en soixante-dix jours. Pour l'archéologie classique, tous ces princes ont existé réellement et auraient été renversés par des conjurations quotidiennes. Personne n'a jamais songé à rire de cette hypothèse. En fait, les Égyptiens ont mal évalué, pour cette période, la durée des accomplissements. Les programmes de ces soixante-dix pharaons n'ont pas été réalisés ou se sont déroulés plus rapidement qu'il n'avait été prévu. A l'époque ramesside, c'est l'erreur inverse qui s'est produite. Le rythme de l'histoire a été si lent qu'il a fallu allonger la liste des Ramsès.

— Tout cela me paraît prodigieux, murmura le Dr Leuterbach. La vie est sûre d'elle-même en dépit d'hésitations apparentes. J'ai, grâce à vous, le sentiment de participer à la volonté inflexible d'un absolu. »

Il ajouta :

« Je vous remercie. Vous me faites éprouver une des plus grandes ivresses spirituelles de ma vie. »

Puis :

« J'ai toujours été fasciné par le spectacle des forêts, des arbres. Il me semblait qu'il devait y avoir une relation entre les croissances aveugles des végétaux et le développement des sociétés. Maintenant, tout s'ordonne et se déroule en moi et autour de moi. Je grandis avec l'arbre dont la croissance est aussi la mienne. La pierre a quelque chose d'humain. Nous puisons aux mêmes sources que le minéral. C'est un mystère sans nom. »

Il s'arrêta et, saisissant le bras d'Alexandre :

« J'imagine volontiers, dit-il, les affres, les exalta-

tions, les dépressions profondes et les exultations bouleversantes que vous avez dû connaître pendant vos recherches.

— J'espère, dit Alexandre dont la voix détonna un peu, que vous irez au temple de Philæ.

— Je ne sais pas si j'en aurai le temps. »

L'archéologue reprit :

« Il serait vraiment dommage que vous ne pussiez pas vous y rendre. Vous y trouveriez le programme christique parfaitement exposé trois siècles avant notre ère. A Philæ, en effet, on touche à la fin de l'époque astrologique du Bélier. La civilisation égyptienne a fait son temps. Le cycle des Poissons approche. Le christianisme va démocratiser le dogme de la Révélation. Ce programme est sculpté sur des pierres qui, par un symbolisme curieux puisque Neptune est le maître des Poissons, se trouvent recouvertes une grande partie de l'année par les eaux d'un barrage. Isis y tient Horus enfant sur les genoux dans cette attitude que vous connaissez et qui sera, pendant deux mille ans, une des images les plus répandues de l'iconographie chrétienne.

— C'est passionnant », murmura le Dr Leuterbach.

Le soir tombait. Jeannette Leuterbach se taisait. Comme ils arrivaient, tous trois, près du lac sacré, des pluviers s'envolèrent dans un grand bruit d'ailes.

*

C'est le lendemain soir qu'eut lieu la rencontre entre le baron Picolo et le Dr Leuterbach. On avait mis les petits plats dans les grands. On s'était habillé avec soin. Le cuir des chaussures brillait de neuf. La table avait été dressée dans la partie du salon qui servait de salle à manger de sorte qu'on apercevait dans l'ombre l'autel aux éléphants. Les rideaux avaient été tirés. Georges avait sorti — miré et essuyé — disposé chaque verre de cristal sur la grande nappe blanche dont les plis étaient encore apparents, mais Mme Picolo avait cueilli les fleurs de bougainvillier du chemin de table. Éteignant ou déplaçant une lampe, on avait réglé l'éclairage qui sans être trop vif était néanmoins suffisant. Il ne fallait pas qu'on s'assoupît. On allumerait les bougies des chandeliers au dernier moment. La

clarté répandue par des flammes jaunes ou bleues — paisibles quoique tout à coup vacillantes, la mèche se dévorant mal — non seulement embellit les visages mais incline aussi à la mansuétude, suscite à la fois des confessions touchantes sous la forme de récits ou d'anecdotes qui mille fois répétées nous aident à vivre, en cherchant à faire survivre dans l'esprit d'autrui une image mythique de nous-mêmes, et, avec une absence dans les regards, des grimaces attentives.

« Vous forcez l'admiration, dit le Dr Leuterbach au baron Picolo. Tout ce que vous accomplissez, en collaboration avec vos amis, est extraordinaire. Laissez-moi vous féliciter. »

Les deux hommes, vêtus de noir et d'une taille à peu près semblable, se serrèrent la main. Ils se mesuraient. L'un venait de Suisse mais, pour le second, qui aurait pu dire de quelle contrée? Différents, jumeaux toutefois, ils eussent glacé peut-être les enfants qui lèvent la tête avec innocence vers de grandes personnes effrayantes et ridicules. Le baron avait plus d'onction, le médecin plus de feu. Le baron poursuivait un dessein. Paul Leuterbach trouvait autorité dans une réussite. Il fallait que M. Picolo vécût en marge, n'agît qu'avec prudence. Pour lui, la chambrière avait une importance. Il se renseignait auprès des domestiques. Le Dr Leuterbach, quand il rencontrait une difficulté, déclarait qu'il en avait assez, se battrait et, pour commencer, allait de ce pas en référer à qui de droit. Le baron nouait sur le devant de sa chemise un ruban de velours fixé par une épingle. M. Leuterbach portait une cravate. Mais l'un et l'autre, le regard fuyant ou brûlant, étaient chasseurs d'âmes, de cœurs, d'hommes et de femmes en péril de tristesse qui eussent donné tout l'or du monde pour être punis, aimés, dès aujourd'hui afin de ne plus songer à demain. Chacun d'eux apparaissait en fin de compte — M. Picolo, à vrai dire, un peu plus petit que le médecin — comme un reflet de l'autre.

« Il nous faut quelqu'un, monsieur, qui nous guide en silence, dit le baron. Pour atteindre à la connaissance du Principe et renaître ainsi avant de mourir, nous devons nous placer, comme le faisaient les anciens Égyptiens, sous la protection d'un saint ou, comme le font plus efficacement d'autres peuples, sous l'autorité

d'un sage. Le néophyte qui entre dans la pyramide est entouré de ténèbres épaisses. Il trébuche, côtoie des abîmes, dévale tout à coup des pentes gravies pas à pas, découvre des chambres vides. Il entend parfois des plaintes, des cris, des rires de femmes. Mais, parfois, tout se tait. Il voudrait appeler, chanter. Il est sans voix.

— Le maître le soutient, dit le Dr Leuterbach.

— Il l'aide cruellement, déclara M. Picolo en baissant les yeux. Il suscite des fantômes dont les hommes solitaires ont une peur ancestrale mais que l'initié apprend à enchaîner. »

Mme Picolo écoutait avec attention et ne détournait la tête que pour jeter, de temps à autre, des regards courroucés à Hugo qui étouffait sans cesse des fous rires dont on ignorait la cause. Elle se souvenait des péripéties de sa propre initiation. Aldo lui avait ordonné, jadis, de traverser une partie de la forêt de Fontainebleau par une nuit d'encre. Comme un orage menaçait, elle voyait, à la lueur bleuâtre d'éclairs silencieux, des personnages fantastiques. C'était des bras levés, des formes drapées, une assemblée de monstres dans une clairière, un nain tapi au pied d'un chêne. Il avait plu. L'obscurité peut-être pleine de périls de la grotte où elle avait trouvé refuge l'attirait et la faisait frissonner. « Dès que nous sommes seuls, lui avait enseigné son mari, le monde se peuple de nos chimères ». Au moment où elle reprenait son chemin, une pierre détachée de la falaise avait roulé jusqu'à ses pieds. Elle avait entendu des craquements, des chuintements, des feulements. « Hou, hou... » se lamentait une voix qui semblait tantôt la suivre — et qui, parfois, s'éloignait — tantôt la précéder. Trempée, fourbue, perdue, elle allait s'asseoir pour sangloter en attendant le jour, quand le baron lui avait saisi l'épaule. « C'est bien, lui avait-il dit. Calme-toi. Ne crie pas. Tu as franchi le premier seuil ». A l'automne, M. Picolo avait loué une maison située sur une falaise qui dominait la Manche. Il voulait faire des expériences sur les algues ou sur la forme des galets, peut-être sur le milieu primitif, car la mer, d'où les scorpions sortirent jadis, est l'origine de toute vie. Puis, sous un prétexte imaginaire, il avait feint de partir, s'excusant auprès de son épouse de la laisser seule dans cette bâtisse. Le jour, des mouettes se

disputaient l'écume des vagues, dormaient sur la houle. Le vent soufflait parfois avec une telle violence qu'il n'y avait point de refuge où il ne se glissât pas avec des sifflements. Quand, les tempêtes apaisées, le ciel et la mer joignaient leur mélancolie, des vagabonds hirsutes, immobiles dans l'attente d'on ne savait quoi, apparaissaient sur les falaises. L'un d'eux, les mains rouges, un chapeau enfoncé jusqu'aux yeux, vint quémander du pain. Il entra dans le salon, dans la salle à manger, eût inspecté toute la maison comme s'il en connaissait les aîtres si Mme Picolo, se fâchant, ne l'avait pas poussé dehors. La nuit, c'étaient des grattements, des miaulements. On lançait des pierres. « Qui va là ? » criait la baronne. On ne lui répondait pas. Elle s'enfermait au verrou, prêtait l'oreille à tous les bruits. Il lui semblait qu'on allait et venait sous ses fenêtres. Enfin, un soir — l'ennemi aurait bientôt un visage — on sonna. Elle s'approchait de la porte quand elle entendit une voix familière : « C'est moi. Ouvre donc. » Elle ouvrit. « Tu as été magnifique, lui dit le baron. Maintenant, nous allons travailler ensemble. »

Il est vrai qu'elle avait été magnifique. Mme Picolo songeait à son passé avec attendrissement. Aldo lui avait fait pendant longtemps une cour assidue puis il l'avait enlevée pour l'épouser. Ce mariage n'avait pas été une aventure. Chaque pas avait été calculé. Non seulement le baron Picolo avait obtenu le pardon de sa belle-famille mais le père de Mina, quelques mois à peine après l'enlèvement de sa fille, ne jurait plus que par un gendre qui savait tout, s'occupait des âmes et des corps, se montrait courtois. Sans doute, Mme Picolo avait-elle apporté une grande fortune à son mari. Mais le baron eût-il pris le risque de l'enlever s'il n'avait pensé qu'à l'argent ? En échange d'une vie plus large dont ils profitaient tous deux, il lui avait donné une maîtrise d'elle-même, lui avait enseigné la connaissance des êtres. Il lui avait appris à ne considérer que les gestes d'autrui ou, au contraire, fermant les yeux, à ne prêter attention qu'aux paroles de ses interlocuteurs.

« Imagine toujours, lui disait-il, que tu écoutes à une porte. Regarde les gens comme à travers une vitre. Quand le spectacle de la vanité des autres, de leur

sottise, de leur âpreté, de leur faiblesse et de leur solitude commencera à te réjouir, tu seras dans la bonne voie. Il n'y a pas de grands hommes. Il n'y a pas, non plus, d'hommes puissants ou riches. Tu es libre quoique enchaînée par le sort. Apprends à voir un arbre, un moineau qui sautille, un scarabée qui chemine. Songe à toi comme à quelqu'un de différent de toi. La manie d'exprimer des sentiments est le pire des vices. »

Elle lui disait :

« Je t'aime. »

Il répondait :

« Tu as tort. Il faut savoir qui je suis. Tout ce que tu accompliras pour moi, tu le feras contre toi et, quand tu ne m'aimeras plus, tu n'agiras contre moi que pour servir ton destin. Ce n'est pas l'amour qui doit nous unir mais une complicité. »

Il ajoutait de manière sentencieuse :

« Je devrais te parler d'un pacte. »

Il y avait trente ans que tout cela s'était passé. Mme Picolo soupira. Elle regarda Aldo dont les cheveux avaient blanchi. Elle pouvait prévoir chaque geste du baron, ses attitudes, savait quand il pincerait les lèvres, quand il s'inclinerait, quand il lèverait les yeux. Elle connaissait les phrases qu'il prononcerait, les énigmes qu'il proposerait, devinait les moments où il feindrait l'indignation. Aldo lui semblait être une bête domestique, presque un objet familier. Mais comme ils n'avaient, ni l'un ni l'autre, plus rien de grave à se confier, elle n'en faisait qu'à sa tête et se contentait de lui adresser des regards d'intelligence à l'insu des personnages qu'ensemble ou tour à tour ils tentaient de circonvenir. Mme Picolo remarqua le pouce trop court et les ongles coupés ras du Dr Lauterbach.

« Aldo et moi, nous pensons, dit-elle, que l'inquiétude suscitée par les silences d'un maître permet souvent de combattre l'orgueil et parfois la simple joie de vivre, ou de s'affirmer, qui sont les obstacles principaux rencontrés par les néophytes sur la voie de la connaissance. »

Elle ajouta :

« Cependant, quelques grands esprits — des caractères

magnifiques — ont assez de ressources pour se passer d'une aide. Ces esprits découvrent et, principalement, retrouvent. La tradition s'exprime par eux. C'est un mystère.

— Votre opinion, madame, dit le Dr Leuterbach, rejoint la mienne. L'expérience m'a montré qu'il n'y avait que deux sortes d'hommes : les voyants et les autres.

— Nous nous sommes efforcés toute notre vie, répliqua Mme Pteolo, de secourir les aveugles. »

Le Dr Leuterbach devait apprendre que les anciens Égyptiens avaient, selon l'expression de M. Pteolo, « une connaissance intime non seulement de l'univers et de ses mouvements mais aussi de la matière ». Ils se pliaient, un peu comme nous le faisons avec notre corps, aux exigences d'une nature sur laquelle ils exerçaient un empire. Tout d'abord, c'était le mètre ou coudée noire — mesure secrète révélée par la déplorable révolution française — qui, servant à mesurer la hauteur de Chéops, permettait du même coup d'apprécier notre éloignement du soleil. La pyramide de Chéops s'élève, en effet, à 148 mètres tandis que la distance moyenne qui sépare le soleil de la terre est généralement évaluée à 148 millions de kilomètres. La proportionnalité de ces deux chiffres sautait aux yeux.

« Le temple respirait, dit la baronne.

— Le temple était un homme, dit le baron. D'abord un enfant, un fœtus, un « infans », un adolescent, il devenait avec le temps guerrier ou Pharaon. Nous l'avons très bien vu quand nous avons étudié la croissance des jambes dans la première cour de Louksor. D'ailleurs, la chose nous aurait paru non seulement évidente mais mathématiquement prouvée si nous avions tiré aussitôt les conséquences de l'énoncé du nombre d'or : $\frac{c}{b} = \frac{b}{a}$ quand $c = a + b$. L'homme était donc, dans le temple, un reflet du Tout, une image inversée du Principe auquel le [illegible] l'unit et dont il le sépare. Il y montrait par sa présence, en raison de cette forme de pensée égyptienne qui tendait à substituer le jour à la nuit ou à suggérer ceci par l'image de cela — pour qui une couleur évoquait la

teinte complémentaire — que le temple étant l'homme, l'homme était à la fois son propre temple et l'officiant d'un édifice de chair. La tête avait une importance mais aussi, naturellement, les poumons et les muscles.

— Le garçon se développait magnifiquement », dit la baronne.

M. Picolo reprit :

« La glande pituitaire, logée dans un réduit — sous l'ureus, pour tout dire — réglait la distribution des humeurs.

— Mais le sommet de la boîte crânienne n'était pas figuré, précisa Alexandre. L'homme était scalpé ou, plutôt, le temple secret était limité à la hauteur du front.

— C'est vrai, approuva le baron. Un peu de la glaise d'Adam collait aux mains de Dieu.

— Ce crâne sans couvercle nous ennuie beaucoup, dit Mme Picolo. Il nous tracasse. Nous dépassons là les domaines du secret pour atteindre ceux du mystère. »

Le baron Picolo fit remarquer, après un silence, que la lame vingt-deux des tarots n'existait pas.

On montra au Dr Leuterbach des dessins, des photographies, Alexandre Scève disait de façon elliptique :

« Nous avons oublié, vous savez bien...

— Le dossier 312, répondait la baronne. Je vais le chercher. Il est important. »

Enfin, on déplia avec de grands soins une reproduction monumentale des dallages du temple de Louksor. Les assistants se groupèrent.

« Qu'en pensez-vous? demanda M. Picolo à Paul Leuterbach une fois le document disposé sur la table du laboratoire.

— C'est un travail fantastique, répondit le médecin.

— Quelque chose ne vous surprend-il pas? dit le baron.

— Les cloisons de l'édifice ne semblent pas indiquées sauf, peut-être, en pointillé.

— Ces dalles... reprit le baron.

— Les dalles, dit Mme Picolo, ce sont les dalles qu'il faut regarder.

— Vous ne voyez pas? dit le baron.

— Ça crève les yeux, » dit Simon Gentil.

Alexandre Scève souligna avec la pointe d'un crayon la ligne irrégulière formée par une partie ombrée du dallage. C'était un peu comme dans ces dessins, jadis très populaires, que les enfants tournaient et retournaient avant de découvrir Pandore installé dans l'enchevêtrement des branches.

« Je vois une tête, dit le Dr Leuterbach, et puis une barbe... Je vois Pharaon.

— Vous voyez l'homme dans le temple, dit le baron. L'homme adamique est inscrit dans le dallage de Louksor.

— C'est incroyable, dit Paul Leuterbach. Mais comment avez-vous choisi les dalles?

— Il fallait bien les choisir, répondit le baron. Le monde est plein d'un grand nombre d'objets qui n'ont, apparemment, aucune raison de s'y trouver. Notre choix les révèle et, nous trahissant, nous révèle du même coup. Nous sommes, tous les jours, dans la position de Dieu en face du chaos. »

Alexandre Scève expliqua que la disposition irrégulière du dallage lui avait fait penser à celle d'une vaste mosaïque, sans couleur ou décolorée par l'usure, dont il avait aussitôt recherché les thèmes.

Les démonstrations des Veilleurs s'arrêtèrent à la présentation du tapis secret de Louksor. La silhouette gigantesque de l'homme adamique, privé du sommet de sa boîte crânienne, apparaissait dans ce festival de preuves comme la finale ou comme le clou qui devait emporter la conviction de Paul Leuterbach. On oublia d'illustrer les théories relatives aux phénomènes de l'analyse et de la synthèse par l'exemple des corbeaux, des charognards ou, mieux encore, par celui des vautours indiens. Alexandre Scève, qui craignait sans doute de susciter l'ennui, préféra ne pas entrer dans le détail des programmes exposés par les titulatures princières. Le baron fut muet sur les errances cosmiques des esprits, sur ces migrations invisibles qui, d'abord de la terre à Vénus, méneraient ensuite les âmes dans chacune des planètes du système solaire. On ne dit mot du grand Vénusien. Le dernier soir, Paul Leuterbach déclara :

« J'ai longuement réfléchi à tout ce que vous m'avez dit. Votre pensée me semble fondamentale. Vos décou-

vertes, en tout cas, sont révolutionnaires. Je ne laisserai pas la lumière sous le boisseau. »

Mme Picolo lança un coup d'œil à son époux.

*

Non seulement le Dr Leuterbach accepta avec enthousiasme, ou avec conviction, de soutenir l'action des Veilleurs mais, prenant sans hésiter le devant de la scène, il fit aussi des suggestions. M. Leuterbach était de ces personnages qui organisent et voient dans le détail, qui savent ce qui est possible et ce qu'il faut éviter, qui pénètrent au cœur même des projets d'autrui et ne demandent : « De quoi s'agit-il ? » que pour se donner le temps d'exposer avec calme le plan qu'ils ont déjà en tête.

« J'écrirai des articles, dit-il. Mais répandre une opinion n'est pas tout. Nous devons convaincre, imposer. Sous l'indifférence apparente du public se cachera une hostilité que nous provoquerons avant de la combattre.

— Nous faire connaître sans nous faire reconnaître ne servirait à rien, dit le baron.

— C'est très juste », dit Paul Leuterbach.

M. Picolo ajouta :

« Osiris, frère de Seth, devrait en être le père. Le Bien est l'origine de tous les maux.

— Comme c'est vrai », approuva encore le Dr Leuterbach.

Naturellement, il faudrait écrire des articles mais, d'abord ,dans de petits journaux, des périodiques spécialisés, par exemple dans « L'homéopathe ». C'était une très bonne feuille, lue par des personnes compétentes, des hommes de réflexion. On attaquerait plus tard dans la grande presse. Il fallait agir avec prudence. Ainsi, semblait-il préférable de ne pas citer, au début, les noms des membres de la secte, de ne pas même révéler qu'il s'agissait d'une secte. Ce mot de « secte » sonnait mal à certaines oreilles. Et pourtant, Dieu sait... Mais on ne refait personne.

« Nous apporterons tout simplement nos preuves, dit la baronne.

— Vous me fournirez les éléments, dit Paul Leuter-

bach. J'aurai besoin d'une documentation énorme et de première main. Ensuite, nous polémiquerons. »

Il ajouta :

« J'ai quelques bons amis à étriller. Ils verront de quel bois je me chauffe.

— Ce sera magnifique », dit la baronne.

Paul Leuterbach suggéra d'organiser un congrès qui se réunirait vers la fin de l'année à Louksor, ou dans le courant de l'été à Zurich. On convoquerait des savants, des artistes, des journalistes, des voyageurs, des médecins, quelques avocats de renom et — pourquoi pas? — des égyptologues. L'archéologie classique, et l'Histoire avec elle, serait mise au pilori.

« Ce serait magnifique, vraiment magnifique, dit encore la baronne.

— Que penseriez-vous, demanda M. Picolo à Alexandre Scève, d'un congrès à Carrignan?

— C'est une idée excellente, répondit Alexandre échappant à son rêve. Mon père serait ravi d'accueillir des personnes distinguées et de servir la cause.

— Le château de Carrignan, expliqua M. Picolo au Dr Leuterbach, appartient au sénateur Scève, père de notre ami Alexandre. Situé à proximité de Marseille, non loin d'Aix-en-Provence, ce serait un cadre rêvé pour nos congressistes.

— Va pour Carrignan, dit Paul Leuterbach sur un ton enjoué qui ne lui était pas habituel. Maintenant, il faut que nous restions en contact.

— Je vous écrirai, dit le baron.

— Ni Mme Picolo ni M. Scève ni vous-même n'aurez le temps de le faire. Par contre, j'ai un ami qui pourrait me tenir informé de vos travaux.

— Qui est-ce? demanda Mme Picolo.

— C'est un garçon sérieux, un peu sentimental — poète, sans doute — mais un esprit solide. Il est docteur ès lettres et dirige, à Alexandrie, le pensionnat des « Oiseaux ».

Je le connais, dit Alexandre. C'est Jean Lestrade. »

Le Dr Leuterbach acquiesça.

« Je le trouve parfait », déclara Alexandre.

Le lendemain soir, Alexandre Scève accompagna Jeannette Leuterbach et le médecin à la gare. A cette heure là, M. Picolo, sa cape sur les épaules, faisait sa

promenade nocturne. Vénus brillait encore. La Grande Ourse était très basse sur l'horizon. Des mariniers, qui attisaient des feux sur lesquels cuisait leur pitance de fèves, parlaient ou psalmodiaient. Les scintillations des trois rois d'Orion fascineraient jusqu'avant dans la nuit les voyageurs à la belle étoile. Ce serait le mariage du ciel et de la terre.

« La nature, dit Paul Leuterbach à Alexandre Scève, serait donc une force gigantesque et aveugle qui se dévorerait elle-même pour accomplir son dessein. Le mal serait à la fois le fondement et le ressort de la vie.

— Je crois, dit Alexandre, que les hommes ont toujours essayé d'échapper à la loi naturelle.

— Ne devrait-on pas dompter le mal en se servant des mêmes armes que lui ? » demanda le médecin.

Il ajouta :

« La douleur est rédemptrice.

— Le mal me paraît être aussi la douleur que nous infligeons à autrui », répondit Alexandre.

La cloche sonnait.

« C'est l'heure, dit Jeannette à son cousin. Montez donc. Vous allez rater le train.

— Nous nous reverrons », dit en guise d'adieu Paul Leuterbach à Alexandre.

Puis, avec son regard le plus sombre :

« Mais pourquoi nourrir tant de scrupules à l'égard d'autrui ? »

Paul Leuterbach resta, en compagnie de Jeannette, quelques jours à Alexandrie. Avant de s'embarquer pour Gênes d'où il rentrerait en Suisse, il fit une conférence au pensionnat des « Oiseaux », l'établissement dirigé par Jean Lestrade. L'association des « Amis de la civilisation française » et le « Cercle évangélique œcuménique » lui avaient également demandé de prendre la parole au cours d'une de leurs réunions. A cette époque, on parlait beaucoup en public dans les villes du bassin oriental de la Méditerranée. Des conférenciers éminents, retenus longtemps à l'avance par des groupements culturels ou religieux, passaient même, chaque année, les mois incléments à parcourir des itinéraires dont les échelles — ou les étapes — évoquaient pour eux les souvenirs de voyageurs illustres

du siècle passé. C'était d'abord Athènes et Istanbul où l'automne met tant de grâces à mourir, puis le Liban, terre littéraire à bien des titres, Jérusalem, toujours à la merci des passions suscitées par la foi, l'aimable tolérance d'Alexandrie et, enfin, la révélation, au Caire, d'une Vérité pyramidale. Les orateurs traitaient un peu de tout : des lettres de la Religieuse Portugaise, des entretiens d'Origène avec Héraclide, de la girafe envoyée en présent par Méhémet Ali au roi des Français — d'où vient l'expression « peigner la girafe » —, d'une nouvelle méthode dans les thérapeutiques. On était convenu que le Dr Leuterbach exprimerait son point de vue sur « La situation du monde moderne ».

Le médecin, retrouvant à Alexandrie les mille soucis, les distractions de la vie, aurait pu se déprendre du charme et échapper aux sortilèges de Louksor où les anomalies des choses lui étaient apparues comme des signes, où le silence et la solitude, la démesure des ruines lui avaient fait espérer des apparitions imminentes — au détour d'un couloir sur les murs duquel Pharaon, après une mêlée corps à corps, avait enchaîné et maintenait d'un pied ferme les forces brutales de l'instinct figurées par un nègre, un Hittite et un Nubien — où il avait cru enfin, dans les salles hypostyles, au développement majestueux mais inexorable d'un destin qui, indifférent au Bien et au Mal, comptait pour se réaliser sur nos triomphes sans lendemain et nos révoltes dérisoires. Mais Paul Leuterbach n'avait pas eu vraiment la révélation d'une religion paysanne, analogique et poétique. Il n'avait rapporté de son voyage ni les éléments d'une mystique, à la suite d'une méditation sur la lutte osirienne et du refus — prélude à un détachement — des conditions de ce combat, ni même le souvenir du spectacle, pourtant très mystérieux, de la croissance et des poussées de sève, de la décrépitude des arbres et des temples. Il n'avait pas été dépaysé mais s'était, au contraire, senti chez lui. Il n'avait retenu, en somme, de tant de sentiments nouveaux, de vérités, de lieux communs et d'extravagances que ce qui pouvait servir ses inclinations.

Paul Leuterbach qui supportait avec peine l'anonymat des chambres d'hôtel, alors que d'autres y prennent possession du dénuement qui les entoure, et qui se

lassait même au bout de quelques instants — comme un acteur pressé d'entrer en scène — de contempler par sa fenêtre l'animation d'une foule étrangère, décida, laissant Jeannette à sa toilette et à ses rangements, d'aller catéchiser Jean Lestrade. Il ne rapporterait pas au directeur du pensionnat des « Oiseaux », qu'il connaissait bien pour l'avoir soigné jadis, tout ce qu'il avait vu et entendu en Haute-Égypte mais lui ferait part de l'intérêt qu'il attachait aux travaux poursuivis à Louksor par, dirait-il, « un groupe de chercheurs indépendants et originaux ». Il ajouterait que ces travaux, dont les résultats avaient chance de bouleverser la pensée moderne en l'amenant à retrouver des sources qui avaient semblé perdues jusqu'alors, méritaient d'être suivis avec la plus vive attention.

Il frappa à la porte qui séparait sa chambre de celle de Jeannette.

« Je vous laisse, dit-il. Je reviendrai tout à l'heure.

— Mais non, dit Jeannette en ouvrant la porte. Je vous accompagne à moins que vous ne préfériez être seul. J'ai envie de sortir. Il fait si beau. »

Elle avait mis une robe printanière.

« J'ai envie, reprit-elle, d'aller me promener sur la jetée. Il y a longtemps que je n'ai pas respiré d'odeurs marines.

— Vous êtes folle, lui dit le médecin. Quel est cet accoutrement? Vous oubliez que vous portez le deuil de votre frère. »

Jeannette Leuterbach, déjà orpheline, avait en effet perdu quelques années auparavant un frère unique, de beaucoup son cadet, qu'elle avait élevé avec des soins et une tendresse maternels. Elle l'aimait et l'admirait, lui passait la plupart de ses caprices, avait renoncé à se marier à cause de lui. Quand ce frère s'était tué à peine sorti de l'adolescence en apprenant à piloter des avions de tourisme, elle était restée sans but et désemparée, incapable de travailler, puisqu'elle ne l'aurait plus fait que pour elle, et presque sans ressources. Elle avait enfin accepté d'entrer au service du Dr Leuterbach.

« C'est dans mon cœur, répliqua-t-elle, que je porte le deuil de mon frère.

— On dit ça, déclara le médecin. En tous cas, vous habitez chez moi, ce qui pourrait faire jaser si on ne me

connaissait pas, et je n'admettrai jamais que vous soyez un objet de scandale.

— Moi, un objet de scandale? s'étonna Jeannette en regardant son cousin avec innocence.

— Allons, dit-il, dépêchez-vous d'aller changer cette robe contre une autre, plus décente. »

La conférence eut lieu le lendemain. Depuis la veille, le Dr Leuterbach n'avait pas adressé la parole à sa cousine et ne lui avait répondu, de façon ridicule, que par des grognements. Il attendait de la voir pleurer et avait été déçu que des larmes n'eussent pas clos l'incident de la robe. Il était parti en claquant la porte et, à son retour, avait trouvé Jeannette vêtue de noir, un peu contrainte, mais souriante. Ce n'avait été qu'un demi-succès. Pourtant, songeait-il, comment acquérir du pouvoir sur les forts sans s'exercer d'abord sur les faibles? Nos familiers, tous ceux qui se croient liés à nous par des sentiments, sont une merveilleuse matière à expérience. Nous pouvons les torturer à loisir : ils se trouvent toujours sous la main. Cette cousine, à la fois sans défense et attachée à lui par les liens de la parenté et de la nécessité, semblait à Paul Leuterbach un vrai don du diable.

La perspective d'assister à une conférence sur « Le monde moderne » avait attiré une foule nombreuse dans la grande salle, meublée de chaises dorées, du pensionnat des « Oiseaux ». Le gouverneur de la ville, car on se trouvait à une époque où les usages de la courtoisie ottomane régnaient encore entre les communautés nationales ou religieuses d'Égypte, présidait aux côtés de Jean Lestrade. Il y avait de belles dames chapeautées dans les premiers rangs mais aussi, dans les derniers, des étudiants avides de s'instruire qui se rongeaient les ongles. Jeannette était assise dans l'ombre, avec modestie. Le Dr Leuterbach la chercha du regard et ne commença à parler que lorsqu'il l'eut trouvée. Il se plaignit beaucoup de l'indigence spirituelle des élites contemporaines. L'homme d'aujourd'hui ne savait plus où il allait. Il était aveugle mais non pas comme, jadis, Homère ou Tirésias. Il s'était crevé les yeux comme Oedipe. Pourtant, ce n'était ni le poids d'une fatalité ni celui de ses erreurs ou de ses crimes qui l'accablait. Il souffrait de ne plus connaître, en se

méconnaissant, les conditions de sa destinée. Dès lors, il s'étourdissait, cherchait les effets d'un opium parfois dans les violences de l'action et, parfois, dans les illusions suscitées par les fausses conquêtes de la science. Non, en vérité, l'homme d'aujourd'hui n'était même pas Oedipe, fils et meurtrier de Laïus, errant à la recherche d'une Thèbes intérieure, mais Icare. Le Dr Leuterbach s'assura que Jeannette n'avait pas bougé de sa place. « Icare, dit-il, jeune, beau et présomptueux, dont nous pourrions imaginer l'envol, peut-être à l'aurore ». Il marqua une pause. « Certes, reprit-il, on n'entendait pas comme de nos jours les vrombissements des moteurs d'avion. Mais quel spectacle émouvant... L'adolescent, repoussant la terre du pied, s'élevait. Il montait vers le soleil. La cire de ses ailes ne fondait pas encore. Il croyait que le ciel, déjà, lui appartenait... »

Le Dr Leuterbach regarda Jeannette sortir son mouchoir puis se lever et quitter la salle.

(A suivre) YVES RÉGNIER

J.-P. SARTRE ET LE MYTHE DE LA RAISON DIALECTIQUE

I

Voici déjà quelque temps, Sartre sortait d'un long silence philosophique et ajoutait à la liste imposante de ses œuvres une nouvelle étude monumentale : *Critique de la Raison dialectique*[1]. Ces sept-cent-cinquante-cinq pages serrées, grand format, ne constituent, d'ailleurs, que la première moitié d'une plus vaste entreprise : un second volume est, dès à présent, annoncé. Les ans semblent n'avoir aucune influence sur l'activité et l'agilité de cet esprit protéen. Nous connaissions un Sartre psychologue, philosophe, critique, romancier, dramaturge, polémiste et préfacier infatigable. Nous avons maintenant un philosophe de l'histoire, s'appuyant tour à tour sur l'ethnologie, la sociologie, la science politique et économique. La somme de lectures et de réflexions nécessaires à la préparation de ce dernier ouvrage pourrait, à elle seule, occuper une vie humaine ordinaire. Pour caractériser l'envergure, la variété, l'originalité, la puissance de pensée et de travail dont témoigne l'ensemble de l'œuvre sartrienne, depuis plus de vingt-cinq ans, il n'y a pas d'autre mot que celui de génie. Rapetissé par une telle présence, le critique ne saurait exercer son métier tatillon sans mauvaise conscience. Qui croit-il être pour oser jeter la première pierre, ou même les suivantes? Il ne s'agit nullement ici du traditionnel coup de chapeau à l'auteur, préludant au non moins traditionnel éreintement. Sartre a été pour nous, comme pour bien d'autres, la rencontre décisive de notre

1. Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1960.

jeunesse, le choc mental dont on ne se remet point. Le rapport qui se noue ainsi est de nature affective tout autant qu'intellectuelle et rend difficile, voire pénible, la tâche d'exprimer franchement son improbation. Pourtant il faut en revenir au vieil adage : « amicus Plato, sed magis amica veritas... » Si la *Critique de la Raison dialectique* est loin d'avoir eu le retentissement de *L'Être et le Néant ;* si les commentaires détaillés et les réactions tumultueuses que les livres de Sartre ont toujours suscités dans leur sillage semblent jusqu'ici faire défaut ; si cette tentative de synthèse entre le marxisme et l'existentialisme, à l'intérieur du marxisme, paraît relever, malgré les vœux de l'auteur, bien plus du soliloque que du colloque, c'est essentiellement, croyons-nous, parce que nous avons affaire à un projet *isolé*, — et isolé de par son impossibilité même.

On accusera peut-être la difficulté du sujet, aggravée comme à plaisir par les vices criants du style : longueurs inutiles, redites intarissables, abstraction qui devient jargon, jargon qui tourne au délire. Ce cours de Sartre rappelle parfois, à s'y méprendre, la *Leçon* de Ionesco. Toutefois, ces défauts, communs à beaucoup de philosophes, encore que particulièrement sensibles ici, ne nous paraissent pas sans appel. On ne peut guère penser sans lire Spinoza ou Hegel, souvent obscurs, et l'on se passe parfaitement de Malebranche ou de Condillac, toujours clairs. La philosophie a le droit, pour se constituer en système rigoureux, de recourir à une nomenclature spéciale, d'apparence déroutante au profane, à condition de signifier, à travers ses propres vocables, une expérience universelle. *L'Être et le Néant*, à cet égard, offrait une ample moisson de barbarismes teutoniques, heideggériens ou autres, mais la richesse des analyses concrètes, le déchiffrement original des conduites humaines débordaient leur cadre technique et leur expression abstraite, pour atteindre de plein fouet la conscience du lecteur. La vérité d'une philosophie existentielle, (contrairement à ce qui se passe, par exemple, pour une philosophie des sciences, qui repose sur un savoir rationnel) ne saurait être que la confrontation avec l'existence, telle qu'elle se manifeste à chacun, c'est-à-dire la communication « naïve »

avec autrui, en deçà de tout système, au niveau du monde vécu. Lorsqu'une philosophie, comme l'hégélianisme ou le marxisme, est partagée, dès le principe, entre une double tendance ou, si l'on préfère, une double ambition, et veut à la fois rendre compte de l'existence individuelle concrète et se constituer en Système du Savoir, ou le Savoir finit invariablement par résorber une pseudo-existence — et l'on aboutit, en fin de compte, au pur mécanisme d'Engels —, ou le Savoir ne repose plus que sur le mouvement de l'existence, — et, en définitive, il s'écroule en tant que pseudo-Savoir. Car il n'y a pas et ne peut y avoir de « Savoir de l'Existence ». Il n'est pas de synthèse possible du marxisme, tant qu'il prétend être une science, et de l'existentialisme, tant qu'il entend rester fidèle à l'existence. De même que Régnier accusait Malherbe, en fait de poésie, « de proser de la rime et rimer de la prose », nous dirons personnellement qu'en guise de philosophie, dans son dernier ouvrage, Sartre n'arrive qu'à existentialiser le marxisme et marxiser l'existentialisme, à tour de rôle et dans un mouvement contradictoire, qui ne se rejoint jamais en une synthèse. C'est pourquoi, selon nous, cette immense machine intellectuelle, qu'il vient de nous donner, pleine à craquer de connaissances et d'idées, ne fait pourtant que tourner à vide.

*

Au départ, la situation paraît simple et Sartre la résume en quelques mots dans « Questions de Méthode », qui sert d'introduction à sa Critique. « Puisque je dois parler de l'existentialisme, on comprendra que je le tienne pour une *idéologie :* c'est un système parasitaire qui vit en marge du Savoir qui s'y est opposé d'abord et qui, aujourd'hui, tente de s'y intégrer » (p. 18). Si le sens grammatical n'est pas clair (le texte ne portant pas de virgule après « Savoir », on ne sait trop qui s'est originellement opposé à qui), le sens philosophique est, en revanche, indiscutable : l'existentialisme n'a de vérité que dans le contexte du marxisme et participe de la vérité de celui-ci. Comme, selon Sartre, on ne trouve jamais plus d'une philosophie à la fois qui soit

vivante et qu' « en certaines circonstances bien définies, *une* philosophie se constitue pour donner son expression au mouvement général de la société » (p. 15), la philosophie marxiste demeure, tant que les circonstances n'ont pas changé, la seule et unique philosophie. Sartre est si bien installé dans la vérité marxiste qu'il n'est même plus besoin de montrer la vérité du marxisme : d'où la facilité avec laquelle on énonce comme une évidence ce qui, chez des esprits moins convaincus, risque fort de passer pour une simple pétition de principe, — la prétention du marxisme à être la seule philosophie valable dans le contexte de notre histoire ne reposant justement que sur la théorie marxiste des rapports de l'histoire et de la philosophie. Quel peut être, dans ces conditions, le rôle de l'existentialisme? C'est de lutter contre le « conservatisme bureaucratique » et la « sclérose » (p. 29) de la doctrine officielle, de remettre en marche vers la compréhension du concret un marxisme « arrêté » (p. 25), c'est-à-dire posé comme système total du Savoir, au lieu d'être une « clé » et un « schème interprétatif » (p. 28). En somme, il faudrait rendre le même office au marxisme contemporain que Hume rendit à Kant : le « réveiller de son sommeil dogmatique ». Non que l'existentialisme veuille un instant corriger ou dépasser le marxisme et souffre de la maladie révisionniste : « l'existentialisme, au sein du marxisme et partant des mêmes données, du même Savoir, doit tenter à son tour... le déchiffrement de l'Histoire. Il ne remet rien en question, sauf un déterminisme mécaniste qui n'est précisément pas marxiste » (p. 108). Si l'on se demande à présent de quelle façon l'existentialisme entend renouveler le marxisme de l'intérieur, et sans rien y changer, « en raisonnant à partir de *mes* principes et non des *leurs* », ainsi que disait déjà Sartre dans *Les Communistes et la Paix* [1], on trouvera, au cours de l'ouvrage, une double réponse : du point de vue méthodologique, il faudra « fonder la dialec-

1. Il s'agissait, toutefois, sur le plan pratique, de déclarer un accord avec les communistes « sur des sujets précis et limités » en 1952, tandis que, sur le plan théorique, il s'agit ici d'un effort radical d'intégration au marxisme, — non pas de collaboration partielle, mais de synthèse vivante.

tique comme méthode universelle et comme loi universelle de l'anthropologie. Et cela revient à demander au marxisme de fonder sa méthode *a priori* » (p. 117-118). D'autre part, du point de vue philosophique, « les notions mêmes qu'utilise la recherche marxiste pour décrire notre société historique — exploitation, aliénation, fétichisation, réification, etc. — sont précisément celles qui renvoient le plus immédiatement aux structures existentielles » (p. 107.) Dans la mesure où le marxisme officiel n'a pas suffisamment explicité ces structures et parfois même s'y refuse, Sartre peut donc, tout en déclarant son « accord profond avec la philosophie marxiste », « maintenir provisoirement l'autonomie de l'idéologie existentielle » (p. 107). Telles sont donc la double tâche et la double contribution que se propose la *Critique*, et que nous examinerons successivement.

*

Le titre du livre de Sartre, *Critique de la Raison dialectique*, rappelle, évidemment, la *Critique de la Raison pure* de Kant et c'est par une allusion kantienne que Sartre définit, en cours de route, son ambition : « nous prétendrions pour parodier un titre de Kant, jeter les bases de « prolégomènes à toute anthropologie future. » (p. 153) La ressemblance, toutefois, s'arrête là. On peut même dire qu'en un sens, la tentative sartrienne est exactement l'inverse de la tentative kantienne. On sait que pour Kant seul l'entendement peut unifier la diversité des données sensibles et qu'il y a une double série de conditions *a priori* de toute connaissance : formes de la sensibilité et catégories de l'entendement. Mais reste à unifier cette connaissance autrement qu'empiriquement et à fonder les règles de l'entendement même. La Raison sera donc précisément « ce qui ne se rapporte jamais qu'à l'absolue totalité dans la synthèse des conditions », « elle se réserve seulement l'absolue totalité dans l'usage des concepts de l'entendement, et cherche à pousser l'unité synthétique, conçue dans la catégorie, jusqu'à l'inconditionnel absolu. » (Dialectique Transcendentale, Deuxième Section). Mais tout l'effort de Kant vise à démontrer qu'il

s'agit là d'une pure illusion et qu'il n'existe aucune totalité inconditionnée à laquelle la raison puisse remonter, aucune unité rationnelle qui puisse se fonder elle-même. Or la Critique de Sartre s'oppose radicalement à celle de Kant sur ce point capital : Sartre, en effet, reproche à la « raison analytique » ou « positiviste » de Kant de se donner « comme la règle inintelligible de toute intelligibilité empirique » (p. 136). La Raison dialectique, au contraire, sera une raison qui « comporte en elle-même sa propre intelligibilité » (p. 137), ou encore, qui « doit fournir la Raison de ses propres raisons » (p. 127). Le problème est de savoir quelle perspective philosophique pourra suppléer les instruments intellectuels qui manquaient à Kant et qui sont nécessaires pour mener à bien cette entreprise.

Le philosophe idéaliste, lui, n'a aucun problème, puisque la dialectique est le mouvement par lequel la pensée coïncide avec l'être, dans l'exacte mesure où l'être lui-même n'est qu'un mode de la pensée : mouvement transcendant, chez Platon, où, d'après la définition de la *République*, le dialecticien est l'homme qui « essaie, sans l'aide d'aucun sens, mais au moyen de la raison, d'atteindre à l'essence de chaque chose » et, ne s'arrêtant pas avant d'avoir saisi l'essence du Bien, « parvient au terme de l'intelligible »; mouvement immanent, chez Hegel, pour qui la logique de l'Esprit selon les lois de la contradiction et du dépassement est aussi celle de la Nature, et pour qui « les concepts sont posés par nous, mais contiennent aussi la réalité en et pour soi ». *(Propédeutique)*. Le problème, toutefois, se pose, de façon pressante, pour Sartre, qui a les mêmes prétentions que le philosophe idéaliste, sans en avoir les possibilités. Car, écrit Sartre, « les caractères fondamentaux de la Raison dialectique... impliquent qu'elle se livre à l'expérience apodictique dans son intelligibilité même. Il ne s'agit pas de constater son existence mais, *sans découverte empirique*, d'éprouver cette existence à travers son intelligibilité » (p. 137). Seulement cette existence qui se donne dans son intelligibilité ressemble étrangement à l'argument « ontologique » de saint Anselme et de Descartes, qui prouvait l'existence de Dieu par la considération même de son essence.

Or, pour « trouver un fondement rationnel à l'évidence de l'expérience dialectique telle que peut la réaliser chaque lecteur de Marx » (p. 277) et pour fonder *a priori* le marxisme, il est impossible de s'adresser au marxisme ou à Marx. Sur ce point, il est parfaitement inutile d'opposer un Marx « existentiel » à des épigones « mécanistes » et Marx lui-même est formel : tout semblant d'apriorisme n'est qu'une illusion de l'exposition, et se trouve absolument exclu de la dialectique marxiste. « Bien sûr, la méthode de présentation doit différer dans sa forme de celle de l'enquête... C'est seulement lorsque ce travail d'analyse est fait que le mouvement réel peut être adéquatement décrit. Si l'on y parvient, si la vie du sujet est reflétée comme dans un miroir, on pourrait croire qu'on a en face de soi une pure construction *a priori* » [1]. Et Marx d'ajouter aussitôt, dans ce texte de la seconde préface au *Capital*, que c'est précisément en quoi sa méthode dialectique diffère de celle de Hegel, qui, sous le nom d'Idée, transforme le processus du cerveau humain en entité indépendante : « pour moi, au contraire, l'idée n'est rien d'autre que le monde matériel reflété par l'esprit humain et traduit en modes de pensée. » Engels est donc parfaitement justifié d'écrire, dans son commentaire de la *Critique de l'Économie politique* de Marx, que « la méthode de traitement logique était la seule convenable, mais elle n'est, en tout état de cause, que la méthode historique simplement dépouillée de sa forme historique et des incidences du hasard ». La Raison dialectique marxiste ne peut donc se constituer que comme mouvement second de la conscience à partir d'un mouvement premier du monde. « Reflet du cours de l'histoire sous une forme abstraite et cohérente », suivant la formule d'Engels (ibid.), elle se définit comme prise de conscience d'une dialectique originelle de l'être. L'intelligibilité dialectique ne peut donc être donnée qu'*a posteriori*. Demander au marxisme, à la façon de Sartre, de fonder sa méthode *a priori*, c'est, d'un point de vue marxiste, impossible et absurde, puisque c'est,

1. Comme nous n'avons pas le texte français à notre disposition, cette traduction est la nôtre.

sous couleur d'une philosophie de l'« existence », demander à la pensée de prescrire les modes d'apparition de l'être et revenir par un détour à la dialectique idéaliste, que l'on avait « remise sur ses pieds ». Engels a donc bon dos, quand Sartre lui reproche de présenter, dans son *Anti-Dühring*, les lois de la dialectique comme un résidu « opaque », en leur conférant une simple « existence de fait », inintelligible par elle-même. Dans toute philosophie qui donne à l'être le primat sur la pensée, il subsiste nécessairement une certaine opacité, irréductible à la transparence rationnelle. Si cette dernière, à tort ou à raison, paraît être le seul type d'intelligibilité véritable, il ne saurait être question de fonder *a priori* et « sans découverte empirique » la Raison dialectique de Sartre dans le contexte de la philosophie marxiste : car le marxisme, comme la plus belle fille du monde, ne peut donner que ce qu'il a.

Sartre fera donc naturellement appel, en cette conjoncture, à l'existentialisme, non sans sortir tout à fait, selon l'esprit aussi bien que selon la lettre, du strict point de vue marxiste, qu'il prétendait avoir adopté. Il s'agira d'« établir sans préjugé », — curieuse expression qui signifie apparemment ici « suivant les principes de la philosophie existentialiste », — « ... dans quelles relations fondamentales de la praxis à l'environnement matériel... nous pourrons trouver un fondement rationnel à l'évidence de l'expérience dialectique telle que peut la réaliser chaque lecteur de Marx. » (p. 277) Ce fondement rationnel, tel que l'exige Sartre, devra comporter sa propre et totale intelligibilité, être, en quelque sorte, « index sui », à la manière de l'idée vraie spinoziste, et, en même temps, à la manière de la méthode cartésienne, permettre la progression d'un type d'ordre qui ne dépend nullement de l'investigation empirique, mais est inhérent à la nature des termes qu'il révèle. Or ce fondement rationnel de la dialectique ne saurait être cherché dans un mouvement de la Nature ou de l'Histoire, qui s'imposerait de l'extérieur aux hommes : il n'est autre que ce que Sartre appelle « la libre praxis individuelle », c'est-à-dire les relations concrètes et historiquement situées de l'individu au monde et à autrui. La dialectique se fonde sur cette expérience permanente de

chacun, sur « les relations que chacun soutient avec tous à travers la matérialité inorganique et... celles qu'il soutient avec cette matérialité et avec sa propre existence de matière organisée à travers ses relations aux autres ». (p. 132) Si nous suivons l'exposé sartrien (Livre I, « De la Praxis Individuelle au Pratico-inerte »), « tout se découvre dans le *besoin* ». (p. 166) Il y a donc un premier niveau biologique de la praxis : « le besoin... c'est l'organisme lui-même se vivant dans le futur à travers les désordres présents comme sa possibilité propre... et la praxis n'est d'abord rien d'autre que le rapport de l'organisme comme fin extérieure et future à l'organisme présent comme totalité menacée. » (p. 168) Dans l'action par laquelle un organisme individuel se maintient en vie, voici du même coup donnés la transcendance vers un avenir ou « projet » et la transformation de l'environnement en totalité pratique et structurée par le dévoilement d'un but à atteindre. Or, puisque l'homme ne peut satisfaire ses besoins que par le travail, nous accédons à un second niveau de la praxis par un dépassement dialectique, car « le travail humain, c'est-à-dire la praxis originelle par quoi il produit et reproduit sa vie, est *entièrement* dialectique. » (p. 174) L'Histoire n'est pas une entité ni la Société un hyperorganisme, mais elles ressortissent au même type d'intelligibilité que la praxis individuelle, car « le seul fondement concret de la dialectique historique, c'est la structure dialectique de l'action individuelle. » (p. 279) La libre praxis organique est donc « la Raison constituante elle-même au sein de l'Histoire saisie comme Raison constituée » (p. 179) et, en définitive, l'intelligibilité de l'Histoire nous renvoie à celle de l'existence, puisque « la dialectique... n'apparaît, comme Histoire et comme Raison historique, que sur le fondement de l'existence, car elle est par elle-même le développement de la *praxis* et la *praxis* est en elle-même inconcevable sans le *besoin*, la *transcendance*, et le *projet* ». (p. 106) Seulement, si l'histoire n'apparaît que sur fond de l'existence, l'existence pratique ou travail ne se manifeste que sur fond de la *rareté*, ou, si l'on veut, en fonction d'un coeffficient d'insuffisance et d'adversité naturelles. « Il n'y en a pas assez pour tout le monde », pourrait-on dire, et

l'homme pratique est aussi l'homme de la rareté. Voici donc réunies les conditions d'intelligibilité qui permettront à la « Critique de la Raison Dialectique » de se comprendre et de se développer.

Toutefois, ces catégories existentielles peuvent-elles, mieux que les catégories marxistes, fonder *a priori* la dialectique? Nous offrent-elles, selon le vœu de l'auteur, une raison qui « fournit la Raison de ses propres raisons »? Sommes-nous plus avancés qu'avec Kant ou Marx? Nous n'en croyons, personnellement, rien. Pour que l'intelligibilité totale de la Raison dialectique fût possible dans une perspective non idéaliste, il faudrait à la fois un terme initial donné dans une évidence absolue et une succession d'autres termes engendrés suivant une règle nécessaire; il faudrait une assise ontologique comparable à celle du Cogito cartésien, mais d'un Cogito qui ne laisserait pas *déduire* ses conséquences et serait capable de les *produire*. Or nous trouvons bien, chez Sartre, l'affirmation cent fois répétée que « l'individu découvre la dialectique comme transparence rationnelle » (p. 133), il n'est question que de « dialectique translucide » et de « rationalité dialectique ». Mais, à y regarder de près, on s'aperçoit que le seul passage qui analyse le statut d'intelligibilité ontologique de la « libre praxis individuelle » [1], sur laquelle repose tout l'édifice dialectique, renvoie simplement au type d'intelligibilité propre au comportement de l'organisme dans le besoin, ainsi que nous venons de le voir. Le point de départ épistémologique est toujours supposé être la conscience, « mais il ne s'agit pas ici de questionner la conscience sur elle-même : l'objet qu'elle doit se donner est précisément *la vie.* » (p. 142) Désormais l'analyse du « manque », qui est au cœur du besoin, ne peut plus être conduite, comme la description de la soif dans *L'Être et le Néant*, sur le plan de la conscience, mais dans une perspective organique, c'est-à-dire *naturelle :* « la matière dévoilée comme totalité passive par un être organique qui tente d'y trouver son être, voilà sous sa première forme la Nature. » (p. 167)

1. « De la Praxis Individuelle comme Totalisation », pp. 165-177.

Le malheur, c'est que, d'une part, aucune manifestation naturelle, en tant que telle, ne comporte sa propre et totale intelligibilité, sinon pour une conscience divine, et ne saurait un instant être utilisée pour fonder *a priori* une rationalité dialectique. D'autre part, rien dans la philosophie de Sartre, ni *L'Être et le Néant* ni la *Critique*, ne peut fournir les éléments d'une théorie intelligible de la Nature. Après avoir scindé l'Être en deux régions radicalement distinctes, l' « ensoi » ou pure extériorité et le « pour-soi » ou pure conscience, le phénomène biologique devient incompréhensible, puisqu'il nous installe, ainsi que Merleau-Ponty l'a bien vu, dans un corps qui « vient former entre le pur sujet et l'objet un troisième genre d'être » [1], inexplicable en termes de pure opacité ou de pure transparence. Or aucun dualisme n'a jamais pu sérieusement penser la catégorie du vital. Pour réunir la substance étendue et la substance pensante en un seul et même être, il n'a pas fallu moins à Descartes que le recours à Dieu. Et comme on n'a pas cette porte de sortie dans la philosophie de Sartre, la difficulté est encore accrue. Le «corps-pour-soi» de *L'Être et le Néant* n'est qu'une « structure consciente de la conscience » (op. cit. p. 394) et le « corps-pour-autrui » l'objet du monde qui apparaît aux autres, — le corps de l'anatomiste. Clivage aussi radical que celui de l'âme et du corps cartésiens, car, de l'aveu de Sartre, « ces deux aspects du corps, étant sur deux plans d'être différents et incommunicables, sont irréductibles l'un à l'autre. » (ibid. p. 368) Dans la réalité, toutefois, sinon dans la philosophie, ces deux aspects du corps communiquent, ils sont même liés synthétiquement, sans quoi l'efficacité, c'est-à-dire la vérité du point de vue d'autrui sur le corps-conscience et la possibilité d'une manipulation objective, médicale par exemple, de la pure affectivité seraient incompréhensibles. Cette difficulté, qui pouvait rester latente au niveau d'une description phénoménologique de la conscience, éclate au grand jour, lorsqu'on veut passer à une théorie de la nature.

(A suivre) SERGE DOUBROVSKY

1. *Phénoménologie de la Perception*, p. 402.

L'OUTRAGE DES ANS

Je voue une attention particulière à ce moment de la vie du poète où la découverte fait place, plus ou moins visiblement, à l'exploitation, comme à un moment essentiel pour la compréhension, la justification ou la condamnation de la poésie.

Au moment où l'on voit Giuseppe Ungaretti tirer de la fin d'une vie douloureuse, et qui ne cessa jamais d'être ardente, ces chœurs de la *Terra promessa* qui sont la pointe extrême de son expérience humaine et stylistique :

Rose secrète, tu débouches sur l'abîme
Pour peu que je tressaille, rappelant
La surprise de ton parfum
Tandis que la plainte s'élève,

au moment où Henri Michaux, à s'installer dans l'imaginaire, préfère mettre au service de nouvelles explorations un langage accompli, où Francis Ponge enrichit à chaque nouveau texte sa « Consolation matérialiste » jusqu'à y faire entrer les anges, *les corps des anges de la lumière (L'Asparagus)*, il est douloureux de voir d'autres poètes, peut-être d'aussi grand don, s'égarer, ou plutôt s'établir dans la virtuosité. A croire que, là où il n'y a plus ni embarras, ni timidité, doute ou fureur devant le langage, la poésie s'échappe (quand même le poète ferait les plus sincères efforts pour la garder sienne). Quand Aragon, au seuil de son dernier livre, *Les Poètes* (près de deux cents pages de vers), écrit :

Il y a ce soir dans le ciel
Veiné d'encre et de rose Nil
Ce ciel vanné ce ciel de miel
Ce ciel d'hiver et de vinyle
Des vols de vanneaux qui le niellent,

qui ne voit aussitôt que la limite est franchie au-delà de laquelle le don verbal, faute de se cacher, devient déplaisant? Le mécanisme une fois remonté et déclenché, il n'y a plus de raison qu'il s'arrête, et un bavardage insensé s'étale au long des pages où se mêlent indistinctement la vulgarité *(Eschyle ne dit pas à la fin du mois si tu avais de quoi te nourrir)*, la platitude *(Nerval s'y pend c'était fatal* ou *Dans l'air bleu comme du Gershwin)*, l'exposition d'entrailles et, aussi bien, les belles trouvailles, les jolis rythmes, les aveux touchants.

On dirait aussi qu'au moment même où la poésie quitte le poète (qui peut-être en abusa), celui-ci sent le besoin de s'entourer d'illustres répondants : c'est une fois de plus le recours à tous les saints, Desnos, Nerval, Machado, Pétrarque, Valmore, suspendus comme une panoplie aux pages du livre; c'est l'identification (mais oui) à Saint Jean à Patmos, aux disciples du Christ. C'est encore l'appel au spectateur, le discours aux foules : le théâtre, toujours. De vérité poétique, il n'en filtre plus guère que dans la chanson (qui s'accommode mieux de la facilité) et dans quelques aveux nus, hélas ! vite noyés dans la surabondance.

*

Théâtre encore chez Cocteau, dans le *Cérémonial espagnol du Phénix*. Théâtre et amertume, comme chez Aragon. D'une part le stérile regret de la jeunesse où tout semblait pur, authentique, jaillissant :

Plus loin Maisons-Laffite et la grille du riche
Sartrouville sa foire où je m'étais perdu,

dont l'équivalent exact se retrouve chez Aragon :

O la gare de l'Est et le premier croissant
Le café noir qu'on prend près du percolateur;

d'autre part, pour masquer le vide apparu, le recours à une poésie extérieure, garantie en quelque sorte, au mythe, au décor espagnol, à Greco, à Dante, à saint Jean-Baptiste, sainte Thérèse, à la magie primitive ou à la liturgie. Même virtuosité, mais plus sèche, plus aigre, plus réservée. Mêmes passages du style recherché *(Aptère était le rouge accoudé sur sa hache / Bourreau d'une élégance infâme de velours)* à d'impardonnables platitudes *(Les gestes du Baptiste et de l'auto-stoppeur*, et *Où d'avoir trop vécu le flamenco se meurt)*. Mêmes réapparitions, mais rares, de ce qui fut le meilleur du poète, ces formules brillantes *(Puisque la beauté court je dois courir plus vite / Je plains qui la veut suivre ou peine à son côté)* dont la lumière fut toujours, d'ailleurs, un peu clinquante.

Le livre de René Lacôte et Georges Haldas sur *Tzara*, que vient de rééditer Seghers, appelle des remarques parallèles, encore que l'on ne puisse parler ici de virtuosité et qu'il y ait dans le seul fait de l'obscurité où se retranche le poète, une raison au moins de le respecter.

Je dois dire d'abord, à regret, que l'étude de René Lacôte, pleine de redites et d'imprécision, comme embarrassée, et surtout soucieuse de proclamer que Tzara est resté toujours fidèle à lui-même, souffre de se tenir presque constamment trop loin des textes. Au vrai, le portrait que Georges Haldas trace du poète lisant une de ses œuvres récentes, dans son émotion, fait beaucoup plus pour nous rapprocher d'une œuvre terriblement inégale et touffue dont les fragments publiés en fin de volume résistent mal, pour la plupart, à l'attention critique.

Tzara, comme chacun sait, est parti de Dada, du refus du langage, de l'amère dérision, de la fureur de détruire. Nous avons beau désirer être justes, écouter sans parti pris ce que les témoins de cette époque déjà si lointaine nous disent de la force et de la pureté de la révolte accomplie,

nous ne pouvons pas ne pas voir, et ne pas dire, que rien n'apparaît aujourd'hui plus « littéraire », plus déplorablement « précieux », plus éloigné du feu poétique qu'elles prétendaient communiquer « directement », que des phrases comme celle-ci :

Nous déclarons que l'auto est un sentiment qui nous a assez choyé dans les lenteurs de ses abstractions, et les transatlantiques et les bruits et les idées,

ou des vers comme ceux-ci :

madame prit le galop
coup de sifflet à la frontière
propre simple âme sténographiée
accompagne les rares collections d'assassinats à entrée libre,

phrases et poèmes qui ont ouvert la voie aux plus vains bégaiements, aux plus ennuyeuses extravagances.

Tzara lui-même dut bien en prendre conscience. On ne pouvait passer sa vie à ajouter aux ruines de la guerre des ruines poétiques; une quelconque structure devait être retrouvée, et que peut-on en dire, sinon que ce fut le cœur, que ce fut le sentiment qui la reconstitua? Fait visible très tôt, dès *L'Indicateur des Chemins du Cœur :*

perdu dans la géographie d'un souvenir et d'une obscure rose
je rôde dans les rues étroites autour de toi
tandis que toi aussi tu rôdes dans d'autres rues plus grandes
autour de quelque chose...

Toutes les « audaces » de langage : *poissons d'amertume, boutonnière du matin, serrure des mandibules agricoles* (on les compterait par centaines) ne font alors qu'alourdir l'élan de ce cœur que l'on devine néanmoins battant dans le jaillissement chaotique des mots, dans cette marée dont le mouvement s'appuie d'ailleurs, fréquemment, sur des refrains beaucoup plus simples : *c'était une journée plus douce qu'une femme*, ou *sur le chemin des étoiles de mer*, ou encore *mille ans, mille ans passèrent...*

Ainsi la dérision aboutit-elle chez Tzara, comme chez Aragon, sinon à la virtuosité, du moins à une nouvelle forme de mélancolie et d'éloquence romantique, avec tous les défauts formels du romantisme : relâchement, surabondance, redondance, et ses défauts si je puis dire intérieurs, dont le plus significatif est ce constant recours au passé, à ces amulettes que deviennent, chez tant de poètes contemporains, les noms des rues de Paris, des villes ou des pays où rayonna leur merveilleuse jeunesse :

allons toujours plus loin en arrière
à Zurich dans la brume de l'adolescence
je me vois éclore dans la lumière d'œuf
ô mes jeunes années
la guerre faisait rage la route tournait en rond...

Si ces élans du cœur, chez Aragon et chez Cocteau, sont gâtés par la virtuosité et le goût de la parade, chez Tzara ils le sont par le manque de contrôle du flux verbal. Je ne nie pas, néanmoins, qu'ils ne soient quelquefois émouvants, en particulier dans les œuvres les plus récentes et les moins confuses. Mais il est étrange de voir de si bruyantes révolutions s'achever soit dans le discours, soit dans la romance, soit dans le mélange de l'un et de l'autre.

PHILIPPE JACCOTTET

L'APPROCHE MORTELLE

Avec *Le Maintien de l'Ordre*[1] vient de naître *le nouveau roman policier* et il se trouvera bien quelqu'un pour dire de l'ouvrage de Claude Ollier qu'il est quelque chose comme l'intrusion du nouveau roman dans le roman policier. C'est dit.

Le héros du *Maintien de l'Ordre* — que l'on voit par le biais tantôt de la première personne, tantôt de la troisième — est fonctionnaire (civil? militaire? les deux?) dans une grande ville portuaire d'Afrique du Nord (Algérie? Maroc?). C'est, depuis deux jours quand s'ouvre le roman, un homme suivi, poursuivi, traqué. Ollier a écrit la chronique d'une filature : quand son personnage a gagné l'appartement qu'il occupe, au septième étage d'un immeuble, il lui suffit de se pencher par la fenêtre pour voir, dans une Buick au pare-brise défoncé, Pérez et Marietti qui attendent, l'attendent. Quand il s'en va, au volant de sa Ford, il lui suffit de plonger le regard dans le rétroviseur ou de tourner la tête pour que surgissent, dans la même Buick au pare-brise défoncé, Pérez et Marietti qui le filent.

L'histoire de cette chasse et de cette traque est contée au présent. A l'imparfait sont révélées les raisons de la filature : le héros de Claude Ollier[2] a découvert que Pérez et Marietti, deux policiers naguère compromis dans une vilaine affaire (ils rançonnaient les Arabes), pratiquent la torture, dans une villa au bord de la mer. Il a prévenu son commandant et le commissaire Lacoste a été informé. Mais comment bouleverseraient-ils l'ordre quand il faut, au contraire et à

1. Gallimard.
2. Anonyme, gênant pour le critique, obligé de recourir à des périphrases.

tout prix, le maintenir? Le commandant et le commissaire se dérobent, complices silencieux et passifs des tortionnaires. Que Pérez et Marietti suppriment le curieux sans nom dont ils s'occupent et tout rentrera dans l'ordre.

Telle est l'intrigue du *Maintien de l'Ordre:* celle d'un roman policier. Reste à parler de l'essentiel : le nouveau roman.

A ce point, il faut emprunter un chemin de traverse. Et pour répondre à la question : qu'est-ce que *Le Maintien de l'Ordre?* dire ce qu'il n'est pas.

Nous l'avons écrit : Ollier recourt à deux temps de l'indicatif, le présent et l'imparfait. On trouve dans son livre quelques phrases au futur, d'autres au conditionnel car si son personnage jamais ne découvre directement ce qu'il éprouve (et *Le Maintien de l'Ordre* ruine toute affectivité), il ne s'interdit pas les propos et les pensées qui relèvent de la logique, de la déduction. Mais, ces phrases au futur et au conditionnel, rares. On peut dire que le présent et l'imparfait de l'indicatif informent toutes les pages du roman — sauf une : la page 59.

C'est, pour comprendre la technique du *Maintien de l'Ordre* et expliquer l'efficacité du roman, une page capitale. Claude Ollier l'a écrite au passé simple — et j'insiste : partout ailleurs il n'est pas un seul verbe au passé simple. Or, que nous dit Ollier dans cette page? Très exactement, et par le biais du chemin de traverse, ce que son roman n'est pas. Voici (il faut citer un peu longuement) :

« L'événement — réel ou fictif — à peine vieux d'une heure, tend déjà à s'abstraire de la durée très brève qui le supportait : coupé de ses attaches temporelles, il va bientôt s'isoler, s'ériger en phénomène distinct, acquérir la consistance opaque, pleine et définitive qu'il présentera désormais, cette forme achevée que le souvenir plus tard restituera :

Quelqu'un les alerta. A un moment donné, quelqu'un traversa la cour, disparut dans la ruelle, courut jusqu'au boulevard, avertit un complice, regagna en hâte le bureau, reprit sa place.

Ou bien, tout au contraire : Personne ne les prévint. Ils passèrent là par hasard et aperçurent la voiture. (Ou bien) : Personne n'eut à les prévenir : cet après-midi-là, ils firent

le guet sur le boulevard, et au terme d'une longue attente, soudain, aperçurent la voiture... »

Et Claude Ollier ajoute :

« C'est sous cette forme, plus tard, que se condenseront les faits, sous cette forme ou sous une autre voisine — celle d'un récit abstrait, cursif, tendu au seul fil de l'intrigue. »

Or, justement, *Le Maintien de l'Ordre* ne condense rien et ce récit est le contraire « d'un récit abstrait, cursif, tendu au seul fil de l'intrigue ». L'histoire de la filature étant contée au présent, jamais n'acquiert une « consistance opaque, pleine et définitive » pas plus qu'elle ne présente « une forme achevée ». C'est une histoire au présent, c'est-à-dire en devenir, sans cesse brouillée par le levain du temps et je crois que l'espèce de *charme* où nous tient *Le Maintien de l'Ordre* vient de ce qu'il a partie liée avec le temps (le présent). Changent les personnages selon l'heure, la minute, la seconde, selon le temps, et changent, par conséquence, les descriptions qu'Ollier donne de ces personnages : Pérez, Marietti, le héros. Ce dernier est amputé de tous les sens, sauf l'ouïe et la vue, qui sont exacerbées. Par la fenêtre du septième étage, il voit le trafic des navires dans le port; et, en se penchant, le terrain de boules avec des joueurs qui commencent une partie, la continuent, la terminent; voit le tourniquet de la pelouse qui se déplace et marque, lui aussi, à sa façon, que le temps passe; voit la lumière sur les arbres, les feuillages, jamais la même lumière. Il entend les bruits dans l'escalier, la cage de l'ascenseur, tente de les reconnaître : si Pérez et Marietti montaient? Ils se sont arrêtés au premier étage : une feinte. Mais non, les voilà en bas; que signifient-ils, que représentent-ils, que pensent-ils? Jamais Ollier ne le dit. La présence des deux tueurs est une présence immobile, éternelle et — c'est le sens de l'éternité — finalement mortelle pour le héros.

Dès lors, on comprend pourquoi *Le Maintien de l'Ordre* est fondé sur la description : dix, cent, plusieurs centaines. Descriptions, sans cesse reprises, de la mer, des herbes, du phare... C'est que le temps passe pour les choses, pour le physique des hommes, il ne passe pas pour la mort et pour le sentiment de la mort. Ollier se garde de dire la crainte

de la mort qui étreint le cœur de son personnage. Pour suggérer la menace, la peur, l'angoisse, la panique, la mort, on ne décrira pas la menace, la peur, l'angoisse, la panique, la mort : mais les seules choses, les seuls objets, les seules apparences, les seuls phénomènes qui vivent par le temps, en lui, et changent comme lui — vers la mort. Un homme traqué, qui sue la peur de la mort est déjà un homme mort : le temps ne passe plus pour lui, pour ses sentiments. Il passe pour ses mains, ses yeux : un peu plus cernés ceux-ci, celles-là plus tremblantes. Finalement, décrire les choses qui respirent le temps, c'est décrire l'approche mortelle. Voilà pourquoi *Le Maintien de l'Ordre* est un livre qui angoisse sans nommer l'angoisse.

Claude Ollier recourt à deux procédés favoris : l'accélération de la phrase et l'accumulation des mots. Son personnage regarde dans la rue, penché à la fenêtre. Pérez le tueur lève la tête. Aussitôt la phrase se précipite, se dévide, halète, arrête sa course qu'elle reprendra, folle. C'est admirablement suggérer, de l'extérieur, le désordre intérieur du personnage : « La lumière entre à flots dans la chambre, bute sur la cloison nue qui fait face à la fenêtre, sur le tiroir de la table de nuit, sur les bras du fauteuil, au pied du lit, glisse sur la natte aux dessins de laine rouge, sur la couverture de coton gris, frappe de biais l'étagère, etc. » Ailleurs, un attentat vient d'être commis et les citadins sans doute ont perdu la tête : « Une fenêtre s'ouvre, une autre s'allume, une porte s'entrebâille, plusieurs fenêtres s'allument, une porte claque, les fenêtres s'ouvrent toutes grandes, s'éclairent, toutes les portes s'ouvrent, claquent, toutes les fenêtres s'illuminent... »

De ces deux faits : un personnage qui baisse les yeux et accroche le regard d'un tueur, un attentat commis, Dos Passos eût tiré matière pour décrire des comportements humains. Ollier, lui, ne décrit que les objets. Les objets et non plus les hommes, mais de la façon que nous avons dite, *liée au temps*, de sorte que c'est toujours aux hommes que l'on revient, c'est là le progrès du roman français depuis le behaviourisme.

YVES BERGER

JOURNAL DE LECTURE

Bossuet : *Oraisons funèbres* (Garnier, nouvelle édition par Jacques Truchet). — Jean Giono : *Noé* (Gallimard). — Charles-Louis Philippe : *La Mère et l'Enfant* (Gallimard).

Soyons raisonnables et commençons de dire les choses le plus simplement du monde en écrivant ceci : M. Jacques Truchet vient d'établir une nouvelle édition des *Oraisons funèbres* de Bossuet. Mais si, d'autre part, j'ai bien entendu le dessein de l'éditeur, je dois ajouter que celui-ci ne s'est pas satisfait d'établir le texte de toutes les oraisons funèbres — elles sont au nombre de dix — il est allé jusqu'aux documents que Bossuet utilisa pour la préparation de ses discours. Ce n'est pas, bien entendu, tout le soin de M. Truchet, puisqu'il nous renseigne aussi à la fois sur la nature et sur l'exactitude des faits que l'orateur rapporte. Cet heureux souci éclaire le lecteur jusqu'au détail. Nous découvrons par exemple, c'est un curieux exemple, une erreur qui est commune à Madame de la Fayette, dans son roman *Zaïde*, et à Bossuet dans l'éloge qu'il fait du Prince de Condé. L'un et l'autre de nos écrivains, décrivant la bataille de Rocroi, soutiennent que l'aile droite de l'armée espagnole fut bousculée, tandis que la nôtre, l'aile droite de l'armée de Condé, cédait le terrain. Il fallait hélas parler de la gauche, non pas de la droite. Voltaire ne l'a pas vu. Sinon, il n'eût pas manqué de dire que cette faute légère fut la seule erreur d'orientation de Bossuet.

Voilà en tout cas une publication qui fortifiera la curiosité qu'on porte, ici et là, à l'œuvre de Bossuet, sinon même à sa personne. Car il faut remarquer que cette curiosité est aujourd'hui surtout faite d'admiration, ce qui est explicable, qui risque pourtant d'éblouir jusqu'à la cécité. Sainte-Beuve [1] fut, je crois, le premier — et le dernier, peut-être — de ceux qui ont tenté de décrire, sans que leur admiration faiblisse, le jeu des forces contraires qui agitaient le parti catholique que menait Bossuet. Depuis lors, notre admiration tient plus à la forme et au ton des discours qu'aux souvenirs des circonstances qui en firent le fond. Au surplus il me semble que cette obstination d'admirer a quelque peu altéré et transformé ce fond superbe. Nous entendons mieux l'exaltation de la foi que la nécessité d'encourager, de prescrire, une foi raisonnable, et si je puis dire, inoffensive. Nous voyons mieux le prédicateur et l'orateur que la place qu'il occupe, oubliant qu'il fut l'acteur, le principal acteur, du compromis qui mit un terme, pour le service du roi, à la querelle de l'Église, la romaine et la gallicane. Compromis politique qui fondait le pouvoir de l'état. Quelle tiédeur enfin à défendre Port-Royal, qui résistait encore par la force du savoir et la règle de la logique ! Sainte-Beuve le rappelle quand il décrit le souterrain passage qui joint, par le jansénisme, le XVIe au XVIIIe siècle. L'action de Bossuet fut utile, je le veux, mais pour quel bénéfice ? Il reste à nos âmes sensibles le regret de l'effacement de Port-Royal, de l'écrasement de Fénelon [2]. Quelqu'un qui passe pour avoir toujours bien visé — c'est Saint-Simon — confirme notre émoi quand il appelle Bossuet : « le Dictateur de l'épiscopat et de la doctrine ».

On doit regretter — quelques-uns seulement le regrettent — que la vertu d'un langage, qui va jusqu'au sublime, dissimule encore cet aspect si terrible de l'action de Bossuet. L'éloquence d'ordinaire a la charge de convaincre. Il y faut la raison, la bonne et la mauvaise. La vertu est ici d'émou-

1. Dans *Port-Royal*.

2. Voltaire dit : « Il persécuta le célèbre Fénelon, coupable d'avoir imprimé que Dieu vaut bien la peine qu'on l'aime pour lui-même. » *(Traité sur la Tolérance)*.

voir afin de montrer le châtiment. C'est une vertu littéraire tout à fait surprenante. Le langage de Bossuet est ordonné, non pas par la sensibilité de l'orateur, mais par la faculté qu'il a de découvrir les états de la sensibilité collective de *son* auditoire. D'où le sublime, peu compatible, on le sait, avec la finesse. Car, pour dire la douleur devant le spectacle de la mort, la simplicité l'emporte. Voyez la chronique de Port-Royal, le jour des funérailles de la mère Agnès : « Le chœur, est-il dit, manqua tout court et ce qui restait fut chanté par ces messieurs. » Ah ! nous sommes loin du « Et nunc, reges, intellegite » qui ouvre l'oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre. Ce ton élevé prépare l'ordonnance d'un discours qui va découvrir, à partir des nuées, les bienfaits de la religion catholique pour tenir l'unité du royaume. Car le protestantisme fut, en Angleterre, le ferment de la révolte. *Nous ne pouvons pas en douter.*

Ne croyez pas que je m'écarte du commentaire que M. Truchet a bien voulu ajouter à son édition. L'un de ses propos nous réunit, du reste, phrase que je prends dans la notice qui précède l'oraison funèbre de Michel le Tellier, chancelier du roi : « L'intérêt littéraire de ce discours, dit M. Truchet, se situe sur un plan particulier... ce qui fait son originalité, c'est qu'il nous révèle deux aspects du talent de Bossuet... l'aspect politique et l'aspect épiscopal... » Il faut louer M. Truchet d'avoir ici placé cet adjectif « littéraire ». Si nous sommes ce jour-là trois mois après la révocation de l'édit de Nantes, ce qui a changé, c'est l'âge et la fortune de Bossuet, à présent bien fondée. Quant à l'auditoire, il est celui des évêques rassemblés. D'où le ton plus bas, pour éviter cette fois d'émouvoir des auditeurs qui ne doivent pas l'être. Le talent est de dire, par l'exemple, la fonction du clergé, dans l'administration d'un État apparemment uni. Ce n'est pas bien sûr le ton de la confidence, c'est déjà peut-être celui de la conférence. L'habileté littéraire est précisément d'être habile, par l'écriture.

On peut aussi découvrir, toujours avec le concours de M. Truchet, le soin de cette habileté par un exemple nouveau. Cet exemple tient à l'écriture de Bossuet plutôt qu'à son langage. Je le tire d'un ouvrage, peu répandu, il est vrai,

qui se nomme *La Langue et la Syntaxe de Bossuet*[1]. L'examen porte sur l'œuvre tout entière de Bossuet. L'auteur de l'ouvrage montre par le détail que le vocabulaire contient des mots que Vaugelas déclare être tombés en désuétude, des mots qui ne sont dans aucun dictionnaire de l'époque. Eh bien, si le lecteur attentif suit les citations qui confirment la remarque du grammairien, il verra que la langue des oraisons funèbres ne mérite pas ce reproche — si c'est un reproche. Comme si Bossuet, pour assurer le succès du discours, avait décidé de se ranger derrière Vaugelas, sérieux colonel du bon usage : « Le bon usage, dit Vaugelas, c'est la façon de parler la plus saine de la Cour ». Le génie de l'auditoire ordonne le goût de Bossuet.

Je rappelais l'autre jour le devoir du critique de ne pas négliger tous ceux qui écrivirent en même temps que l'écrivain qui les occupe. Car il est bien entendu que le goût se forme plutôt par la lecture des mauvais livres que par celle des bons. C'est le concours de tous qui fait voir au critique la singularité d'un seul. Il me semble que le devoir du critique est le même que celui du romancier, de celui, tout au moins, qui veut découvrir un personnage — ne serait-ce qu'un seul, ne serait-ce que lui. Pour devenir personnage, il faut pouvoir entendre la rumeur de tout l'arrière pays — celui des hommes et celui des choses.

Chacun sait pour l'avoir lu, et relu, l'histoire de ce phénomène littéraire, généralement désigné par ces deux mots « nouveau roman ». Je n'ai pas du tout, en écrivant ceci, l'intention de contrarier les acteurs de l'histoire de ce roman nouveau. Je regrette — c'est l'évidence — que ces messieurs prennent l'affaire d'un peu loin, à la façon d'un ingénieur qui, pour accomplir le projet d'une locomotive, tiendrait à faire lui-même l'invention de la brouette. Je ne doute pourtant pas que le soin par lequel ce nouveau spectateur littéraire décrit ce qu'il voit — à l'usage de qui? la réponse est obscure : à l'usage du lecteur, ou pour la commodité de l'auteur? — ne finisse par faire de lui un

1. Par J.-A. Quillacq (Paris, 1903).

narrateur capable de sentir. Quoi de plus intéressant que l'histoire d'un homme enfermé dans l'intérieur de sa chambre, s'il veut bien, toutefois, indiquer la raison qu'il a d'occuper cette situation si privilégiée? Je constate, pour l'instant, que les nouveaux romanciers suivent la route par le mauvais sens, obstinés qu'ils sont de vouloir absolument être confondus avec le spectateur anonyme qu'ils mettent en scène. La singularité d'un seul fait alors l'uniformité de tous.

S'il existe quelque part un nouveau roman, ce ne peut être que le livre superbe de M. Giono [1]. Le premier personnage de *Noé* est celui que nous rêvons tous de décrire : l'écrivain, c'est-à-dire l'homme qui écrit. Celui-là écrit aujourd'hui une histoire particulière, la sienne à partir du livre qu'il vient d'achever jusqu'à l'heure de l'écriture de la première phrase du livre qui suivra. Imaginez que M. Robbe-Grillet raconte son histoire depuis la fin des *Gommes* jusqu'au début du *Voyeur*. Voilà qui ferait, à notre usage, la genèse du nouveau roman. M. Robbe-Grillet répondra — je l'entends déjà — que *Le Voyeur* et *Les Gommes* sont justement ce livre. C'est toute la querelle de savoir si l'écriture peut être le moyen d'une sensibilité réduite à l'usage d'un œil. Nous nous satisferons, en attendant, de lire le livre de M. Giono.

Je ne dirai pas que ce livre se fait devant son lecteur. Je dirai plutôt que le lecteur oublie que ce livre se fait, par l'écriture, devant l'écrivain. *Noé* est le journal de la sensibilité d'un écrivain qui vient d'achever un livre : exactement le journal des vacances de la sensibilité. Les personnages d'hier que l'écrivain voit encore apparaître s'éloignent enfin si même ils doivent, pour le faire, traverser les murs et agiter une dernière fois le pays. L'imagination n'est plus tenue par le détail de leur histoire. L'imagination est libre, à présent, de suivre le mouvement de la sensibilité où l'écrivain l'entraîne. Sur les pentes des montagnes qui ornent la province, rappelant au passage la fabuleuse histoire du cadastre. A la découverte des paysages qui bordent le tracé de la voie ferrée, depuis Manosque jusqu'à

1. *Noé* est la réédition d'un livre publié en 1947.

Marseille. Sur le pavé des rues de Toulon, quand les marins du Tsar descendent au port, en 1902, indiquant par leur présence la nécessité sérieuse d'un emprunt russe.

A partir de chacun de ces jalons que l'humeur et le soin de l'écrivain disposent, les histoires foisonnent par la diversité des lieux et la singularité des hommes. Récits que l'écrivain a le loisir d'écrire, loisir véritable qui est l'effet de ce que je nommais tout à l'heure les vacances de sa sensibilité. Une promenade est le prétexte de l'arrivée d'un personnage; une autre ajoute la couleur et l'odeur de la saison qu'il vécut. Les mains du narrateur sont d'abord dans ses poches. « Car, dit M. Giono, il ne s'agissait pas de ce que j'étais capable d'exprimer, mais de ce que j'étais capable de sentir. » La distance est courte de la main à la plume, mais le trajet est long. C'est l'occupation de l'écrivain durant le trajet qui a fait la chronique. Pourquoi *Noé?* Parce que l'ouvrage fut pour M. Giono une occupation à « cœur ouvert ». Les premiers jours de l'été ont moins de force que la vertu naissante de ce livre.

Un écrivain déclarait en 1904 — il semble que ce fut hier — « Je trouve extraordinaire qu'on en soit venu à faire du roman un prétexte à diverses études sociales ou psychologiques... Je ne crois pas qu'il soit nécessaire à un écrivain d'avoir une culture. Je le vois comme un sauvage, comme un barbare... Il faut qu'il ait le goût du sauvage, et cependant qu'il connaisse sa langue [1]. » Ce portrait de l'artiste par lui-même est celui de Charles-Louis Philippe, l'auteur de *La Mère et l'Enfant* .

Le roman de Charles-Louis Philippe eut, avec *Isabelle* de Gide et *L'Otage* de Claudel, le privilège d'ouvrir la collection blanche des éditions de la Nouvelle Revue Française, en juin de l'année 1911, il y a cinquante ans. L'anniversaire ne nous retiendrait pas, s'il n'était pas l'occasion de relire le livre. Charles-Louis Philippe y fait le récit d'une enfance, la sienne. Ne pensez surtout pas que *La Mère et l'Enfant* soit un livre de souvenirs, bien que le parti de l'auteur demeure

1. Au journal *Gil Blas*, le 1er novembre 1904.

celui de l'autobiographie. Je suis certain, en tout cas, que le lecteur ne trouvera pas ailleurs, dans nos lettres, un si délicat et singulier récit des métamorphoses de l'enfance. Singulier, parce que l'enfance est ici un état, qui est celui de la mère et de l'enfant réunis : deux personnes qui font un seul personnage; un seul monde, découvert à l'enfant par la sensibilité de la mère. Les métamorphoses commencent après que l'enfant achève, par l'attention de sa mère, l'apprentissage de tous les sens. La mère devient un personnage que l'enfant distingue, tandis que les objets et les hommes se séparent de cet état jusqu'alors commun. Quant à la délicatesse que j'annonçais plus haut, elle est la qualité de l'écriture. On en vante souvent la naïveté car cette écriture est limpide. Pourtant la saveur de la phrase est amère. C'est la sauvagerie de l'homme, « l'orgueil d'être un persécuté » qui ajoute l'amertume. Je ne déciderai pas, comme on le veut partout, si ces beautés littéraires donnent à Charles-Louis Philippe le mérite d'être un grand écrivain. A cette certitude, si incertaine, je préfère le plaisir de la lecture. Il est considérable.

ANDRÉ DALMAS

RIGUEUR ET COHÉRENCE FORMELLE

Les progrès des techniques de reproduction et l'essor de la télévision en direct sont-ils en train de clarifier le domaine de l'esthétique en le débarrassant de ses habitacles naturalistes, ou bien le problème reste-t-il inchangé, dans la mesure même où le document exact n'a jamais eu, esthétiquement parlant, que valeur de matériau? L'art — cinématographique ou romanesque — doit-il abandonner au « documentaire » ou au « témoignage » l'ensemble des relations et des récits qui rendent compte d'une réalité moyenne, statistique, sur laquelle tout le monde s'accorde, pour n'entrer en jeu qu'à partir du moment où sont mises en cause les conditions mêmes qui président à l'établissement de ces données (perception, représentation conscientielle de l'espace et du temps)? Il est possible que l'écart aille croissant entre un certain cinéma conçu comme organisation de la réalité sociologique immédiate, spontanée, et un autre comme élaboration totale de l'imaginaire, et dans cette hypothèse les productions hybrides des secteurs intermédiaires devraient apparaître de moins en moins défendables. Quoi qu'il en soit, de façon plus générale, l'unité formelle d'une œuvre s'accommode toujours mal de l'emploi d'éléments de langage ressortissant à des esthétiques différentes : c'est ce dont souffrent plusieurs films récents, d'origine et de conception très diverses, dans lesquels des matériaux hétérogènes, plus ou moins bien juxtaposés, se révèlent finalement incompatibles.

Feux dans la Plaine, film japonais réalisé en 1960 par Kon

Ichikawa, auteur de *La Harpe birmane* et de l'*Étrange Obsession*, retrace la fin de la guerre dans les îles Philippines. Lorsqu'en 1945 les troupes américaines reprirent possession de l'archipel, d'importantes forces japonaises chassées des ports et des grandes voies de communication errèrent dispersées dans la montagne, et toutes les tentatives qu'elles firent pour se regrouper et réembarquer échouèrent : les soldats vaincus furent anéantis les uns après les autres par la famine et les guérillas. Mitraillages dans la jungle, bombardements d'hôpitaux, marches interminables d'hommes épuisés, traqués par les partisans locaux, mâchant des herbes, des racines, de la boue, s'entretuant pour se manger, tous ces épisodes sont vus par les yeux d'un soldat malade choisi comme observateur et participant privilégié.

Il y avait deux façons, semble-t-il, d'envisager la réalisation : ou bien une extrême sobriété, une exposition « objective » des faits, procédant plus par allusions que par descriptions complètes, ou bien un panorama « subjectif » fondé sur l'état de perception très vite hallucinatoire d'un homme affamé placé dans des situations proprement démentielles. Or il se trouve que Ichikawa n'a pas pris franchement parti. Son film oscille de l'un à l'autre bord, comme s'il avait voulu jouer sur les deux tableaux. Mais à ce jeu, les éléments opposés, même bons en soi, ne tardent pas à s'entre-détruire. Il n'y a pas de ton commun au constat naturaliste et à la vision onirique — ou alors, s'il en existe un, Ichikawa n'a pas su le trouver. Il en résulte une œuvre déséquilibrée, monotone. Plusieurs « départs » intéressants sont rapidement annihilés par manque d'audace, c'est-à-dire de rigueur, dans la mise en scène : aller jusqu'au bout de l'horreur ne consistait pas, en l'occurrence, à montrer un certain nombre de choses horribles, mais à imposer le sentiment de l'horrible par une écriture de plus en plus stricte et concertée. Au lieu de cela, nous avons droit à une photographie presque continûment « belle », au sens pittoresque du terme, et à un cadrage trop souvent « artistique », avec branchages au premier plan, en contre-sens absolu avec le propos majeur du récit. Les gros plans abusifs fatiguent plus qu'ils n'impressionnent, les mouvements d'appareils sont banals et pour

beaucoup injustifiés. Quant à la musique, faussement pathétique, carrément vulgaire par moments, elle ruine plusieurs séquences qui, autrement, seraient peut-être valables.

L'absence de ligne directrice claire ramène la narration au niveau d'une suite d'anecdotes, et finalement c'est un film froid, sans émotion, qui se déroule devant nos yeux, dont le seul intérêt, discutable, est de relater des faits historiques.

The Savage Eye est un moyen métrage (durée : une heure) réalisé à Los Angeles en marge de la production courante par un groupe de jeunes cinéastes américains : Sydney Meyers, Ben Maddow et Joseph Strick. L'expression « Œil sauvage » se réfère tant à l'objectif de la caméra, au sens où l'entendaient les Russes de l'école documentariste (théories du « cinéma-vérité » et du « cinéma-œil », illustrées notamment par *L'Homme à la Caméra* — Dziga Vertov, 1929) qu'au regard désillusionné, hagard, cruel, d'une jeune femme divorcée, dont l'existence présente s'étire, informe, entre un passé compact, odieux, et un futur impensable. Une voix anonyme, qui paraît être son double, sa lucidité en éveil, sa honte ou sa conscience en veilleuse, la harcèle, la questionne, la psychanalyse, tandis qu'elle erre sans but dans les artères de l'immense agglomération californienne, sur les autoroutes, dans les bars, les cabarets de « burlesques », les salles pugilistiques, les temples des sectes religieuses, tous lieux où ne s'offrent à elle, par le fait des images choisies, que fort peu de spectacles qui puissent lui redonner goût à la vie.

Le montage combine les scènes « organisées » avec des acteurs et de véritables morceaux documentaires pris dans les rues et les endroits publics (accidents d'automobiles, foules déchaînées, exhibitions de vieillards, d'infirmes et de maniaques, consultation médicale par pasteur-guérisseur dans une ambiance d'hystérie collective dûment contrôlée). L'entremêlement est assez bien fait, à l'exclusion de certains plans composés dans un tel mauvais goût « surréaliste » (exemple : objet d'art sur grève rocheuse avec fond d'océan) qu'ils auraient paru démodés en 1930. Et ces plans ne sont malheureusement pas accidentels : ils vont de pair avec un

dialogue-commentaire qui allie la pensée philosophique la plus banale à la poésie la plus creuse. On en vient rapidement à s'interroger sur les intentions des auteurs. Ont-ils voulu montrer essentiellement un aspect particulier de la réalité américaine, l'envers d'une civilisation qui n'est qu'un cauchemar de stuc et de néon pour tous ceux qui ne sont pas, ou ne sont plus, dans le circuit économique, et quelques-uns, qui, tout en y étant, sont parfois victimes (coupables ?) de défaillances morales ? Alors, point n'était besoin de s'embarrasser d'une anecdote, quelle qu'elle fût. Au contraire, l'analyse du cas de la jeune femme constituait-elle leur préoccupation première, le contexte sociologique filmé sur le vif n'introduisant qu'un contrepoint clinique permanent ? Ce serait plus plausible, car toutes les scènes semblent avoir été choisies pour leur valeur d'illustration obsessionnelle (commotions, étalages de plaies, morts brutales, chocs nerveux, déchéances physiques, comportements morbides, abdication mentale...) Mais dans cette hypothèse il fallait rendre émouvant le drame en marquant plus rigoureusement que ne le fait le texte les correspondances intimes : par sa « poétisation » prétentieuse et rudimentaire, il aboutit plutôt au résultat inverse.

Tout cela compose en fin de compte un spectacle irritant, assez conformiste dans sa fausse révolte et son goût exclusif du sinistre. Mais il vaut la peine d'être vu : la plupart des fragments documentaires sortent indemnes des significations (très sommaires il est vrai) qu'une métaphysique de supermarket tente de leur imposer.

Une aussi Longue Absence, Palme d'or au Festival de Cannes 1961, partagée avec *Viridiana* de Luis Bunuel, est le premier long métrage d'Henri Colpi, réalisé d'après un scénario de Marguerite Duras et Gérard Jarlot, également signataires des dialogues. C'est l'histoire d'une femme d'âge mûr qui croit reconnaître son époux, disparu à la fin de la dernière guerre, sous les traits d'un vagabond amnésique. Animée d'un espoir tenace, bien qu'apparemment déraisonnable, elle s'efforce de provoquer chez l'homme le choc qui ébranlera la masse des souvenirs figés dans l'oubli.

A plusieurs reprises sur le point de réussir, elle doit finalement renoncer; l'homme disparaît, sans que le mystère soit éclairci pour autant : certains signes, certains gestes, ont pu donner à penser qu'il était bien celui qu'elle attendait.

Telle est la trame, excellente en soi. Il n'en va pas du tout de même de l'œuvre achevée. Après un début prometteur, l'action se polarise autour d'un café de banlieue et d'une baraque en planches au bord de la Seine, deux localisations bien fâcheuses en l'occurrence, car ni l'une ni l'autre ne réussit à passer pour authentique. Est-ce leur lourde hérédité « populiste » qui pèse d'un poids inébranlable dans l'économie du film, au point de contaminer les personnages et les propos qu'ils échangent? Est-ce le choix même de semblables personnages (une tenancière de bistrot, un clochard) qui devait être *a priori* écarté? Est-ce ce dialogue répétitif, laborieusement piétinant dans sa simplicité forcée, qui se révèle d'emblée incompatible avec l'état des personnages? Le fait est là : par son imprécision et son incohérence formelle, le film sonne faux. Un décor d'un naturalisme désuet, un clochard prenant dès sa première apparition valeur de symbole (la ritournelle — le retour — la fatalité), une photographie « soignée », un texte très « littéraire », autant d'éléments hétérogènes que seul peut-être un expressionnisme forcené aurait pu amalgamer, en entraînant l'artificiel dans un artificiel au second degré. Ce n'est pas la voie qu'a choisie le réalisateur, et son film donne une impression de grande froideur, alors qu'il suffirait peut-être de déplacer légèrement les objets dans une direction unique et précise pour laisser passer l'émotion. Seules les excellentes intonations de Georges Wilson réussissent à réduire l'involontaire distance qui s'établit rapidement entre l'écran et l'attention du spectateur (mais il y a son « déguisement », justifié dramatiquement, mais esthétiquement difficile à admettre). Quant à Alida Valli, le moins qu'on puisse dire est que son interprétation manque de subtilité.

Quel exemple de rigueur dans la simplicité donne en comparaison le « vieux » film de Fritz Lang, *M (der Mörder*, en français *Le Maudit)*, tourné en 1932 ! Le plus étonnant

en est encore la conduite du récit, avec les changements de point de vue construits sur des images-pivots (le départ du gang des bureaux saccagés et l'arrivée de la police sur les lieux), ellipses d'une conception et d'une sûreté exemplaires. L'action se ralentit, s'accélère, hors de toute considération de spectacle : que de plans faciles, d'un effet garanti, éliminés délibérément au profit d'autres, au premier abord secondaires, ou inattendus, et dont il faut attendre la résolution finale pour saisir l'opportunité de la mise en place. D'autres points aussi, dont la perfection éclate à chaque nouvelle projection : la géométrie stricte des plans d'ensemble, la composition des plans rapprochés, la minutie dans le choix des détails. Il est d'autant plus remarquable que le « remake » tourné en 1952 à Hollywood par Joseph Losey fasse bonne figure à côté de l'original. Mais Lang et Losey sont d'admirables directeurs d'acteurs : *Concrete Jungle (Les Criminels)* est là pour en témoigner.

CLAUDE OLLIER

BRAQUE ET VILLON

(fin)

Alors que Braque rencontrait dans le cubisme l'esprit de Cézanne, Villon y ressuscitait celui de Seurat; il devait en retenir cette mystique plastique qu'est l'application de la loi des nombres et l'usage de ce que Seurat avait appelé « le contraste simultané ». A partir de 1920, — sans rien abdiquer du dynamisme lumineux des impressionnistes — la plupart de ses compositions sont fondées sur la section d'or. Sa sensibilité toujours en éveil se double d'une intelligence lucide, éprise de formules claires et vivifiantes. Ses facultés de raisonnement et d'analyse jouent spontanément dès que son instinct de peintre accroche la sensation. Sa passion de dessiner d'après nature est révélatrice. « Si j'avais devant moi, a-t-il dit, une éternité pour travailler, je consacrerais des années au dessin » et il ajoutait : « La mémoire et l'imagination ne font jamais apparaître que le côté conventionnel des choses ». Ses dessins sont une analyse et un approfondissement de la réalité qui, soumise à la puissance de l'attention, devient féerique. « La réalité, dit encore Villon, si on savait ce que c'est ! » C'est parce que tout — et même l'impondérable — se dessine, que les toiles de Villon, sous le couvert d'une élégance discrète et parfois raffinée, connaissent les illuminations, les apparitions captées, dans ses dessins, par une patiente et savante analyse.

Reportons-nous au vaste ensemble, exposé voici deux ans, de ses gravures. Celles-ci nous ont révélé avec quelle maîtrise Villon sait traduire le drame qui se joue entre la lumière et l'ombre. Villon est un peintre complet, le seul, pratiquement, depuis Van Gogh et Seurat — encore ne s'agissait-il que de dessins — qui ait approfondi simultanément ses recherches de valeur et de couleur dans les deux domaines distincts. La gravure, qui procède plus directement du dessin, apparaît toujours en avance sur la peinture. La tension, la puissance d'abstraction du noir et blanc, décuplées dans

la gravure du fait de sa technique et de son espace propres, déterminent, aux yeux superficiels du public, une réussite plus séduisante ; en regard, la couleur peut sembler un effort de transposition, alors qu'elle exige une réinvention complexe. Villon a eu la grandeur de ne se satisfaire jamais de telles réussites. Il y a même de sa part un certain héroïsme à traiter systématiquement le même sujet dans ces deux techniques pratiquement irréductibles l'une à l'autre. Souvent les gravures ne connaissent leur aboutissement pictural qu'au terme d'une longue assimilation interne. « L'Atelier de Mécanique », gravé en 1914, ne sera peint qu'en 1947; les « Trois Ordres », gravés en 1939, ne seront peints qu'en 1944. Encore l'incarnation picturale d'une gravure ne se réalise-t-elle pas forcément dans la toile qui lui répond littéralement. Toute la série des paysages de Mougins et de Beaugency (également de 1944) porte l'empreinte des « Trois Ordres »; la plupart des toiles de 1946, 47, 48, celle de « l'Atelier de Mécanique ».

L'œuvre de Villon s'est développée selon un ordre si clair et rigoureux, une telle fidélité à son esprit comme à ses moyens que, malgré son balancement constant entre la construction abstraite et la figuration poétique, elle semble avoir été d'emblée — du moins dès l'adhésion au cubisme — en possession de sa vérité définitive. Dès lors, elle se compose par vagues montantes dont chacune repose sur un tableau-clé qui est rassemblement et synthèse. Qu'il s'agisse du « Jeu » de 1919, de « Repliement » de 1921, d'un paysage de Mougins de 1944 ou des « Grues à Rouen » de 1960, nous y retrouvons, à différents degrés de richesse et de tension, son monde et ses lois : composition par verticales et horizontales à l'intérieur desquelles de subtiles déclivités déterminent les zones de passage; recherche d'une profondeur qui ne creuse pas la toile ; récurrence du « contraste simultané » de Seurat et de la vision pyramidale du Vinci, qui impriment à la lumière un constant retour sur elle-même. N'est-ce pas un effet de cette savante optique, si certains paysages de Villon retrouvent l'esprit irrationnel des architectures mentales du Vinci?

« Le progrès en art, a dit Braque, ne consiste pas à étendre

ses limites, mais à les mieux connaître ». Or, éprouver ses limites, les combler jusqu'à la plénitude, c'est également combler celles de son époque, répondre à sa mission sinon la satisfaire. Quelles œuvres actuelles remplissent mieux cette mission que celles de Villon ou de Braque? Dans leur plénitude et leur rigueur, elles accusent, parfois douloureusement, les limites que l'esthétique moderne impose à l'expression lyrique — à l'expression de la forme humaine en particulier — le renoncement à la hiérarchie traditionnelle des valeurs dont l'homme est le sommet. Ces limites, De Staël les accusera plus douloureusement et violemment encore, mais ne pourra déjà plus les franchir. Il lui faudra délivrer moins (ou plus) directement ses fantômes intérieurs. Les portraits de Villon sont de magnifiques réussites qui ne trahissent nul effort. Avec le grand portrait de Marcel Duchamp (de 1951), la délimitation par la forme humaine d'une construction interne tient du miracle. Cette œuvre répond magnifiquement au « Vollard » et au « Gustave Geoffroy » de Cézanne; de ce fait, elle acquiert une gravité émouvante; ne clôt-elle pas une tradition? Braque, avec le « Peintre et son Modèle » de 1939 — qui détermine une suprême rencontre avec Picasso — touche la solution d'un problème spécifiquement plastique et pictural en même temps qu'il libère l'intensité d'une présence humaine. Ainsi réalise-t-il une synthèse saisissante des recherches que Picasso ne saura concilier qu'en 1954 — et sur le seul plan du dessin avec sa série de « Scènes d'Atelier » — après les avoir poursuivies dans les domaines rigoureusement cloisonnés de la couleur et du poème plastique.

Ainsi, alors que la valeur de l'artiste est plus que jamais liée à l'expression de la personnalité, c'est à des peintres qui — au contraire de Picasso, toujours anxieux de s'exprimer au premier plan de son œuvre — pratiquent la patience et la discrétion, possèdent l'art de s'effacer derrière leur pouvoir d'intériorité et de dépassement, qu'il appartient de maintenir la dignité de l'art, son caractère de message. Et ce message est une leçon d'humilité qui conserve vivant le caractère désintéressé du premier cubisme. On ne possède jamais son style, car il vit de renouvellement. L'histoire d'une œuvre

— qui est essentiellement recherche de l'unité à travers le multiple, répétition volontaire, dirigée, perfectible — implique également le dépassement successif de la technique. Braque et Villon ont moins fait du cubisme que le cubisme ne les a faits. « Dans les tableaux, a dit Braque, ce qui compte, c'est l'imprévu ; lui seul reste. » L'œuvre d'art conserve toujours, pour son propre créateur, un fond de mystère. Encore faut-il se garder de se proposer délibérément le mystère comme but ou comme moyen. Ce fut le désastre surréaliste, les avatars de l'automatisme. Le mystère naît de lui-même, des mille obstacles rencontrés au cours de l'effort même d'élucidation. Pour lucide et exigeante qu'elle soit, il n'est de création qu'aveugle. Il faut vivre son œuvre, c'est-à-dire supporter, selon le mot de Braque « la tension entretenue par le conflit de l'idée poursuivie et du tableau qui s'affirme ». Seules, peut-être, déterminent de véritables progrès intérieurs ces prises de conscience qui coïncident avec des choses déjà sues, ces rencontres de l'inconscient avec le réel, obtenues de haute lutte.

Est-ce dire que la technique n'existe pas ? Certes, nous récusons son aspect actuel de force autonome et de mécanique folle qui dominent le créateur et le condamnent à un didactisme dérisoire. Il y a le respect du matériau que l'on ne peut se concilier que par la soumission ; c'est un des foyers qui alimente ce fonds de résistance « sans quoi, dit Braque, le tableau serait sans portée » Il n'est de jaillissement sans pression ; une contrainte est aussi une force. La vague actuelle de romantisme qui traverse la peinture aspire au jaillissement total ; elle aboutit à un épanchement sans retenue ni tension. Paradoxalement, fort de cette liberté dévorante, le peintre s'exténue à s'inventer un style. Or le style fait jaillir l'invention dans la mesure même où il s'y oppose ; il exprime l'irréductible tendance de l'âme humaine à l'unité. Discipline transmissible au-delà des modes contradictoires et des intentions explicites, il ne cesse d'évoluer selon une nécessité intérieure et une ligne continue. De même qu'il rassemble les éléments de l'œuvre, il rattache l'œuvre d'hier à celle d'aujourd'hui.

JEAN REVOL

NOTES

LITTÉRATURE ET ESSAIS

JULIEN GRACQ : *Préférences* (José Corti).

Comme Breton, Julien Gracq se meut en imagination. Mais l'artiste fait mentir Pascal : c'est seulement quand il imagine qu'il ne se trompe, ni ne ment. Affirmant ses préférences, Julien Gracq ne saurait s'abuser : les auteurs qui lui sont le plus chers, Poe, Rimbaud, Lautréamont, Breton, le Racine de *Bajazet*, un certain Chateaubriand, un certain Balzac, Kleist, Jünger, Barbey lui-même, appartiennent à son univers romanesque. Pour reprendre la discrimination qu'il établit lui-même, lorsqu'il nous parle des réactions possibles du public littéraire placé en face des écrivains et des œuvres, il juge selon son *goût* plus encore que par une *opinion :* « Dans le cas d'une conjonction heureuse, on peut dire que le lecteur *colle* à l'œuvre, vient combler de seconde en seconde la capacité exacte du moule d'air creusé par sa rapidité vorace, forme avec elle au vent égal des pages tournées ce bloc de vitesse huilée et sans défaillance dont le souvenir, lorsque la dernière page est venue brutalement « couper les gaz », nous laisse étourdis, un peu vacillants sur notre lancée, comme en proie à un début de nausée et à cette sensation si particulière des « jambes de coton ». Quiconque a lu un livre de cette manière y tient par un lien fort, une sorte d'adhérence et quelque chose comme le sentiment d'avoir été miraculé. » C'est dans une telle disposition d'esprit que Gracq a abordé ces auteurs et qu'il y revient, qu'il les relit, qu'il communique avec eux comme le dormeur avec les images de son rêve.

Sans doute la flamme bleue du chalumeau oxhydrique que Julien Gracq projette dans les anfractuosités les plus obscures

de *Penthésilée* et de *Maldoror* nous révèle-t-elle des beautés encore méconnues; elle éclaire aussi par réfraction certains aspects des récits de l'auteur. Le sentiment d'oppression que ressent Gracq devant Combourg, son aversion pour « la secrète campagne embastillée », cette avidité de lumière et d'espace, qu'éprouve jusqu'à l'angoisse une âme qui n'est pas « née à l'ombre », prédisposent à découvrir l'horreur des mondes clos. Tout est à craindre pour ceux qui sont enfermés, que ce soit Béatrix dans le manoir des Touches, ou Bajazet, dans le palais de Roxane. Emmurés dans le sérail, Bajazet, Roxane et Atalide le sont aussi dans leur destin : chaque réplique tombe comme les dates fatidiques d'un horoscope. (Vu par Gracq, ce palais de condamnés à mort, cette chambre à tortures où le *fatum* et la raison d'État se colorent de l'ébène et de la pourpre sadiques, n'est-ce pas déjà le « château fermé » de Mandiargues ?) La révolte instinctive contre l'asphyxie est un des thèmes essentiels de Gracq. « Les hautes murailles de la forêt » cernent Albert comme autant d'obscures menaces; mais la falaise débouche sur le large. Le vent, les nuages passent sur l'immuable Argol, comme des signes d'exorcisme. Rien n'étouffe aussi cruellement que la hantise de l'événement espéré et redouté, qui fera osciller les aiguilles du destin; d'où cette obsession de l'attente, dans *Un Balcon en Forêt* et *Le Rivage des Syrtes*. Si la voix de Barbey charme Gracq, c'est parce qu'elle fait passer les souffles du Cotentin dans le salon ou dans le fumoir où discourt le vieux Normand. Plus oppressante à huis clos qu'à l'air libre, l'angoisse sera peut-être conjurée par le voyage. (« La nuit douce était la nuit du *grand départ* », lit-on dans *Argol*.) La quête du Graal est aussi une fuite devant les maléfices. Si Gracq s'inquiète de la santé de notre littérature, une image vient aussitôt sous sa plume : « La littérature respire mal. » S'il est un spectacle qui l'a particulièrement impressionné, ce fut le lancement du paquebot « Ile-de-France » : « Cela me faisait un peu comprendre, de façon parlante, ce qui m'émeut partout dans le sentiment du départ », écrit-il. Et il venait de confier (il s'agit d'un texte qui fut radiodiffusé) : « Il ne s'agit pas d'exploration ni de dépaysement. Il est question avant tout de partir, comme Baudelaire le savait bien. Il s'agit de voyages très incertains, de départs tellement départs qu'aucune arrivée ne pourra jamais les démentir. »

Il semblera donc banal de souligner le caractère onirique des thèmes qui obsèdent Julien Gracq, passant du mouvement le plus naturel de l'univers des songes à l'état de veille. D'où sa curiosité pour l'écriture automatique, qui prend le rêve sur le fait. D'où sa parfaite intimité avec Rimbaud et Lautréamont. Il est révélateur que Gracq fasse appel à ses propres souvenirs du lycée pour éclairer « ce halo de déréliction » qui devait si fortement impressionner le génie du jeune Ducasse. Les seuls

grands visionnaires sont peut-être ceux qui n'ont jamais réussi à s'affranchir des terreurs infantiles. « Le péché du monde moderne, c'est le refus de l'invisible » (Julien Green). Tel est surtout le péché des adultes et celui d'une certaine littérature, celle à qui échappe « le monde énorme du rêve endormi et du rêve éveillé ». Les pages de Julien Gracq sur Lautréamont sont parmi les plus originales qu'ait inspirées l'auteur de *Maldoror;* elles ne prennent cependant toute leur signification que si on les relie aux autres textes de *Préférences* : ainsi tel fragment de *Pourquoi la littérature respire mal*, qui paraphrase peut-être inconsciemment certain aphorisme (« La poésie doit être faite par tous »), nous laisse-t-il pressentir ce qu'eût été l'auteur de ce *Livre futur* dont Lautréamont n'écrivit que la Préface. La méthode « paranoïaque critique » dont se réclamait Salvador Dali pour obtenir un portrait imaginaire de Lautréamont aura pu faire ricaner les esprits qui se croient avertis : elle ne nous paraît pas tellement éloignée de ces illuminations savantes et passionnées qui arrachent quelques figures votives à l'ombre des mythes et à l'arcane des mots; elle suscite, en surimpression, le plus secret visage de Julien Gracq.

WILLY DE SPENS

MICHEL FOUCAULT : *Histoire de la Folie à l'Âge classique* (Plon).

Ce remarquable et passionnant essai souvent écrit dans une très belle langue est malheureusement desservi par son titre. Sans doute la préface nous avertit-elle des intentions de son auteur, mais le livre ne répond pas toujours à son programme. Il le déborde parfois et parfois nous laisse sur notre faim. M. Foucault, philosophe de métier, n'a pas prétendu retracer l'évolution du concept de la folie dans la conscience médicale de l'Occident, ce qui serait une ambition démesurée; il a voulu analyser la structure de l'expérience qu'une culture a faite de la folie, expliquer pourquoi, à partir de l'âge classique, un profond silence s'est peu à peu établi entre les valeurs reconnues d'une société et celles qu'on peut distinguer à la base de la déraison. Cette histoire de la folie est surtout une analyse psychologique et sociale des réactions de la société à l'égard des fous. C'est donc moins le fou que le garde-fou qu'on voit remettre en question dans ces pages où l'exégète fait souvent place à l'apôtre fervent.

Le dessein général de l'ouvrage impose d'emblée quelques réserves. Cette histoire manque manifestement de qualités historiques. M. Foucault a certes voulu montrer qu'à partir de la Renaissance s'est produite une grande cassure avec l'inter-

nement des fous. Tandis qu'au Moyen Age le fou passait pour une sorte de personnage sacré, non parce qu'on le croyait possédé, mais parce qu'il participait à l'éminente dignité des pauvres et permettait comme eux de faire gagner aux possesseurs des biens du monde et de l'esprit leur salut par l'exercice de la charité, l'âge classique l'a considéré comme un personnage asocial, étranger aux catégories humaines de la raison. Le fou est donc devenu un aliéné de la société et de lui-même, un exclu. Dès lors M. Foucault s'acharne à coup d'analyses extrêmement subtiles et convaincantes, mais quelquefois aussi spécieuses, en bouleversant volontiers la chronologie pour sauvegarder son système, à démontrer que les mesures médicales et sociales tenues généralement pour des progrès, comme la grande libération des fous attribuée à Pinel, ne font guère que maintenir la structure de mythe de la folie inaugurée par l'âge classique. Il cherche donc à ruiner notre bonne conscience en nous montrant qu'au fond rien n'a vraiment changé, que notre âge pénétré de rationalisme et de positivisme refuse toujours de reconnaître la vérité de la folie. Ainsi se trouve dénoncée la collusion du psychanalyste d'aujourd'hui et du garde-fou d'autrefois. Cette histoire est donc celle d'une évolution dans la fixité, d'un piétinement dans le même asile. C'est une vue bien systématique des choses. Beaucoup de faits prouvent qu'au XVIIe siècle même et au XVIIIe des hommes ont pu reprendre, sans qu'on les enfermât, le culte des grandes valeurs irrationnelles qui faisaient de la folie au temps du Moyen Age et de la Renaissance un phénomène esthétique ou social quotidien. On oserait même dire qu'à bien des égards, la pression sociale étant devenue infiniment plus forte, on est moins libre aujourd'hui d'être fou qu'autrefois. Mais encore faudrait-il, et c'est là le reproche le plus grave qu'on puisse adresser à ce livre si pénétrant par ailleurs, essayer de distinguer les différents aspects de la folie et même de la déraison. M. Foucault ne s'y attaque pas. Il y a pourtant des folies géniales et d'autres qui ne le sont pas du tout. Une différence énorme sépare celui qui veut par fatalité, par vocation ou par héroïsme, forcer les portes de la connaissance et du monde et celui qui retourne à l'animalité. M. Foucault a tendance à voir dans chaque fou des Hölderlin, des Nietzsche, des Nerval, des Van Gogh et surtout des Artaud possibles, ce qui est bien optimiste. La valeur des folies, et des rêves aussi bien, tient essentiellement à celle du fou quand il était lucide aux yeux du monde et à celle du rêveur quand il veille. L'analyse de M. Foucault, de plus, semble reposer sur un dogme très contestable, celui de la fixité de la folie au cours des temps. Le contenu psychologique de l'homme dit lucide, l'exercice même de son esprit ont beaucoup changé; pourquoi la folie aurait-elle conservé le même caractère? La manière d'être fou a certainement varié autant que celle d'être jugé

fou ou de passer pour tel. Le client du psychanalyste ne ressemble guère à celui de Paracelse et les ranger sous le même bonnet, c'est commettre le péché des péchés pour un historien, celui d'anachronisme.

L'histoire, en fait, n'est ici qu'un prétexte. M. Foucault est tellement pressé de faire canoniser Artaud qu'il tend sans cesse à réduire à l'irrationnel tout ce qui est démence et folie, comme à l'âge classique on discréditait l'irrationnel en baptisant folie toutes ses manifestations. Ce sont là deux excès qui aboutissent à une même limitation de l'esprit. Que certains aspects de la déraison soient des moyens de connaissance plus féconds que les facultés rationnelles, notre culture en a pris nettement conscience, et, si l'essai de M. Foucault était une apologie nuancée de ces moyens, il emporterait immédiatement notre adhésion; mais on peut penser que l'idéal serait d'enrichir le langage de la raison par les voix souterraines de la conscience et d'aménager ainsi son délire latent. N'est-ce pas en somme ce que fait tout grand artiste? Mais dire que la folie n'existe que dans une société, c'est remettre en question du même coup toutes les valeurs intellectuelles, éthiques et religieuses, c'est se laisser bercer par un doux rêve d'anarchie fondé sur une métaphysique implicite. On voit ainsi toute la richesse du beau livre de M. Foucault. Rien de plus excitant pour l'intelligence que cette apologie passionnée de la déraison.

HENRY AMER

GEORGES BATAILLE : *Les Larmes d'Érôs* (Jean-Jacques Pauvert).

Quelle est la place, quel est le sens, dans l'œuvre de Georges Bataille, des *Larmes d'Érôs*, assurément, jusqu'ici, le meilleur ouvrage de cette Bibliothèque Internationale d'Érotologie dont il faut attendre beaucoup puisqu'elle nous promet Pierre Klossowski, René Benayoun, Roger Caillois? A ceux qui ont lu *L'Érotisme*, *Lascaux ou la Naissance de l'Art*, la préface à *Madame Edwarda*, l'opuscule du « Cercle Ouvert » sur *L'Érotisme et la Fascination de la Mort* (qui produit une conférence de Georges Bataille) et encore la préface à *Justine ou les Malheurs de la Vertu* (pour nous en tenir, comme nous le ferons tout au long de cette note, aux seuls essais), *Les Larmes d'Érôs* ne dira rien que, pour l'essentiel, ils ne sachent déjà. Ce propos, sous ma plume, doit s'entendre : l'œuvre de Bataille n'est pas à la recherche d'une vérité, qui la fonderait. Cette vérité est au commencement de tous les livres de Bataille, au commencement de chaque page, loin qu'elle dépende d'une quête qui offrirait son objet la dernière page écrite, le dernier mot. Cette vérité est dans Georges

Bataille. On la connaît : la conviction que le sentiment de la mort — et la mort vécue brièvement : « la petite mort » — coïncide avec le sentiment et l'acte érotiques. Par la suite, il ne faut pas s'étonner que Bataille jamais ne dise rien de vraiment nouveau et que *Les Larmes d'Érôs* ne représente pas un progrès par rapport, disons, à *L'Érotisme*. Il n'est pas de progrès pour qui détient la vérité. Bataille ne cherche pas des voies, des directions nouvelles. Il est seulement à l'affût de preuves, de confirmations. Il veut que les peintres médiévaux ou l'École de Fontainebleau démontrent le bien fondé du seul propos qu'il tient. La belle — belle et unique — richesse des *Larmes d'Érôs* est là : une masse de documents photographiques, une suite de paragraphes, une histoire de l'érotisme dont la seule fonction est d'étayer une conviction qui, pas plus qu'elle n'a besoin d'être fondée, ne court le risque d'être démentie.

Et que l'honnêteté de Bataille soit telle qu'il ne sollicite pas les figures ou les textes quand les uns et les autres se dérobent, un temps, à sa conviction, nous le savions avec *Lascaux*. Nous le savons mieux avec *Les Larmes d'Éros*. Dans le premier de ces ouvrages, Bataille s'était interdit d'expliquer la très étonnante, très belle et célèbre scène connue sous le nom de « Scène du puits dans la caverne de Lascaux ». Visage d'oiseau, sexe droit, un homme allongé et mort devant un bison qui, perdant ses entrailles, va mourir. Au-dessus de l'homme, un oiseau posé sur un bâton. Plus loin, sur la gauche, un rhinocéros qui s'enfuit. Que faut-il entendre ? Six ans durant, Bataille s'est tu. Aujourd'hui, à l'occasion de ces *Larmes d'Érôs*, il donne l'explication suivante à l'issue d'une analyse où il a étudié la façon dont le travail, par le truchement du jeu, aboutit à l'érotisme :

« Essentiellement, ce domaine des cavernes-sanctuaires est en effet celui du jeu. La première place, dans les cavernes, est donnée à la chasse, en raison de la valeur magique des peintures, peut-être aussi de la beauté des figurations : elles étaient d'autant plus efficaces qu'elles étaient belles. Mais la séduction, la profonde séduction du jeu l'emportait sans doute dans l'atmosphère chargée des cavernes, et c'est en ce sens qu'il y a lieu d'interpréter l'association des figures animales de la chasse et des figures humaines érotiques. »

Restait à rendre compte de la tête d'oiseau de l'homme. Bataille croit y voir cette autre composante de l'érotisme qui, loin de démentir le tragique, le complète : le comique. Les larmes d'Érôs seraient les larmes de la mort et de la vie, du désespoir et du plaisir, du rictus et du rire.

Interprétant l'évolution d'Érôs, de l'aurignacien à l'antiquité, Bataille, dans la seconde partie du livre, insiste sur les avatars du dieu. Rapports de l'érotisme avec la guerre et la prostitution, de l'érotisme avec le sacré, importance du rôle

des classes inférieures dans les progrès de l'érotisme religieux en Grèce, culte effréné et sanglant de Dionysos... A la fin de ces analyses, il trouve les peintres et dessinateurs contemporains : André Masson, Balthus, Pierre Klossowski. Et l'écrivain de se demander si le glissement de l'érotisme sans mesure des hommes de la préhistoire et des Grecs, à l'érotisme conscient des hommes d'aujourd'hui n'a pas le sens d'un déclin. Si le passage des « violences déchaînées » de naguère et de la guerre à « la tragédie représentée » (par les peintres de l'érotisme) ne signifie pas que l'érotisme prend dans l'existence des hommes une place qu'il ne semble grandement occuper que dans leur conscience.

Curieuse question, sans doute. Les photographies du culte vaudou et celles, intolérables, du « supplice chinois », démentent la fin de cette analyse. Que veut, d'ailleurs, dire Bataille lorsqu'il parle de la double dégradation que le culte de Dionysos, selon lui, a subi en « dionysme assagi » et « débauche vulgaire » ? Sans doute aujourd'hui les chevreaux sont-ils mieux défendus qu'ils ne l'étaient hier. (« Les sectateurs de Dionysos... qui purent lier leur excitation à l'idée des bacchantes, à défaut de leurs propres enfants, déchirant de leurs dents, dévorant des chevreaux vivants »...) Mais l'érotisme n'a pas cessé d'être ce qu'il était : tragique, et nous savons mal, mais sentons bien, que « la débauche vulgaire » participe d'un sacré où les officiants connaissent ce que Bataille appelle « le tremblement ». Les rires « diaboliques », les pleurs, la démesure, la joie et l'abattement paroxystiques, jusqu'à l'ombre du sadisme et de l'horreur, *La Dolce Vita* (par exemple) a montré tout cela. Ce n'est pas que le sacré se soit perdu — et tous les jours plus se perde. C'est qu'il s'est fait secret.

Convulsé, comme sans cesse explosé en phrases éblouissantes et qu'il faut, passé la surprise, relire : le style de Georges Bataille, dans bien des pages, est d'un poète.

YVES BERGER

*
* *

LE ROMAN

NOËL DEVAULX : *La Dame de Murcie* (Gallimard).

Ce qui n'arrive jamais arrive parfois en Espagne, en Italie, en Bretagne. Je veux dire que le fantastique, ou l'insolite, sont souvent exotiques ; l'habitude en est prise ; il fut sans doute un temps que l'on n'osait pas admettre pareilles choses sous son toit...

« Quand le rideau est tombé sur la comédie du monde, alors

s'allume un théâtre de poche pour le seul abonné dont la fidélité ne se soit jamais démentie. Refusant les traditions chères à la critique dramatique, je n'éprouve nul désir de raconter la pièce [1]. » Les héros de Noël Devaulx, parlant tous à la première personne, et singulièrement semblables, bien qu'ils changent apparemment d'âge, de pays et même de préoccupations, raconteront pourtant cinq « pièces » dont ils furent les acteurs-spectateurs: *La Dame de Murcie* — qui donne son titre au recueil, *Euphémisme*, *L'Aubade à la Folle*, *Album de Famille*, et *Cour des Miracles*.

On est toujours tenté de chercher les traits communs aux nouvelles d'un recueil, et l'unité des propositions qui nous sont faites; recherche vaine parfois; mais ici? Des acteurs-spectateurs, ai-je dit des héros de Noël Devaulx : acteurs quelque peu involontaires, dans un décor étranger où le destin les a sûrement conduits, mais spectateurs lucides de leur propre aventure, à l'œil et à la mémoire aigus. Ne sont-ils pas écrivains, vraiment, ces gens qui, ayant vécu des événements dont le sens leur échappe d'abord — il ne reste qu'enfantillages, souvenirs dérisoires, disent-ils — s'appliquent enfin à nous les faire connaître? Écrivain, le débauché de *L'Aubade à la Folle :* les souvenirs se pressent, tous les faits sont réunis, leurs prolongements clairement aperçus, mais : « Quel doute secret me pousse... à gribouiller les marges? Y a-t-il autre chose au cœur de mon sujet? » Écrivain, le flâneur de *Cour des Miracles;* professionnel, celui-là, auteur d'agréables chansons, qu'une rencontre terrifiante oblige soudain à changer de répertoire. Écrivain, le héros d'*Album de Famille*, qui, au terme de sa narration, se demande avec angoisse s'il a « vraiment retouché ces pauvres maladresses indûment transformées en malfaçons définitives? »; écrivain tout de même, celui de *Euphémisme*, bien qu'il n'écrive que pour échapper aux tentations de sa mémoire. Cela seul suffirait à donner au recueil de Noël Devaulx une belle unité : où l'auteur transparaît dans ses personnages... Mais encore : il ne s'agit point, en fin de compte, de rêves, ni de phantasmes, ni d'apparences. « Il s'agit d'autres chansons », de chansons vraies, et malheur à qui les entend : ceux qui les ont entendues ne ressemblent plus à ce qu'ils étaient auparavant, et, par le récit qu'ils nous font, ils ne se délivreront pas totalement. Voici cinq promenades, « à la frontière de la vie », est-il écrit à la fin de la plus belle d'entre elles, *Cour des Miracles;* cinq promenades en des lieux où l'on ne s'aventure pas impunément, au moins; cinq histoires improbables mais vraies, nous crient les narrateurs. Pensent-ils, savent-ils nous en dire assez pour être libérés de la peur d'avoir vu ce qu'ils n'auraient pas dû voir, pour exorciser le démon qui leur a fait signe, pour nous

1. *Cour des Miracles.*

mettre en garde, enfin ? L'*Album de Famille* aurait pu s'ouvrir de la même façon pour vous ; n'auriez-vous pas suivi cette jeune fille à travers les rues ? Voici un avertissement, grave : « N'interroge pas des objets sans voix, ne trouble pas d'humbles comparses !... Nous ne sommes que des choses, des figurants dans un décor désaffecté... »

Je n'ai pas encore dit le plaisir qu'on prend à lire ces nouvelles. Elles sont écrites dans une langue très pure, et sur un ton à la mesure exacte du sujet. L'apparent détachement force l'attention. Les matériaux de la littérature fantastique donnent souvent, entre les mains d'architectes maladroits, des constructions qui font sourire ; ici, l'architecte, qui est un maître, nous ouvre de son meilleur trait de singulières perspectives. On propose à notre lecture de nombreuses nouvelles, cette année ; parmi les meilleures, il faut lire celles de Noël Devaulx.

MICHEL BOULANGER

JEAN RICARDOU : *L'Observatoire de Cannes* (Éditions de Minuit).

L'observateur est doué d'ubiquité. Il glisse d'une conscience à l'autre, détruit l'opposition classique entre le sujet qui perçoit et l'objet perçu. Le lecteur est vite en proie au vertige. L'effet rappelle le symbole de l'infini enfermé avec modestie dans la présentation d'un apéritif, le Quinquina, je crois.

La bouteille porte une étiquette où est dessinée la même bouteille ornée d'une étiquette identique où est dessiné... La série est sans limite comme la suite des nombres. Est-ce un jeu perceptif ou l'image de la réalité ? Ricardou semble poser l'alternative et, sans nul doute, choisir le second terme. La structure de l'Observatoire va nous le montrer.

Le principe est différent. Je me regarde dans une glace. L'image réfléchie (moi en train de me contempler) possède une propriété curieuse. Le langage usuel affirme faussement que le miroir me renvoie mon image. Celle-ci vise un troisième point, mathématiquement défini, situé en arrière de ma silhouette. Qu'on dispose là un autre miroir, il va engendrer un système symétrique du premier, illusion d'une illusion, selon la perspective d'un labyrinthe à glaces. Substituons au miroir un spectateur indiscret. Le couple renvoie cette fois à un tiers inquiétant car sa nature est indécise. A la limite, illimité, ce labyrinthe est le monde du regard. Le livre de Ricardou est une monadologie : « Chaque prise de vue a été choisie selon le programme le plus rigoureux. »

Le funiculaire monte ses passagers au sommet du belvédère

où un panorama se découvre. Le même panorama est peint sur une table d'orientation en céramique. On le retrouve sur une fresque qui orne un des murs de la gare. Il est aussi photographié sur un album regardé par un voyageur. A chaque fois il y a description minutieuse. Le regard humain, celui du lecteur, évolue dans un espace clos en proie à une ambiguïté, renforcée par l'écriture, entre le réel et l'apparence. Pour notre malheur, l'un et l'autre sont indiscernables.

Pour notre malheur car l'observation n'est ni gratuite ni indifférente : « De cliché en cliché, l'opérateur a progressé selon une trajectoire qui le rapproche de l'objet convoité. »

Ce monde truqué est hanté d'un désir. Une jeune fille réapparaît sans cesse, mieux : un corps de jeune fille. L'observateur poursuit sans relâche le spectacle d'une nudité qui se dérobe. Sur le sable, un corps en maillot vert et blanc est exposé au soleil mais quitte la plage. L'œil déçu se satisfait de la photographie d'une « cover-girl ». Celle-ci contemple l'affiche d'un cabaret où ont lieu des séances de strip-tease. Enfin, dans une clairière ou son décor, la créature convoitée se dépouille de ses vêtements.

Sommes-nous satisfaits ? Non, perdus dans le labyrinthe, nous ne saurons pas s'il s'agit d'une image ou d'un corps vivant, tangible. Le système de la perception est illusion par essence. Les « protections » de la jeune fille restent insurmontables. Je ne peux rien percevoir au-delà du phénomène, dirait le métaphysicien.

L'entreprise de Ricardou est sévère et difficile. On admirera l'ingéniosité de la construction et la précision de l'écriture. Ce monde fluide et froid, cependant est-il bien le nôtre ?

Je distingue un oubli d'importance dans cette machinerie. L'homme n'est jamais regard pur. La perception est toujours ma perception. Celle-ci renvoie à une situation dont il m'est interdit de m'affranchir. Ce second malheur peut ne pas être décrit en termes de psychologie traditionnelle. Il n'est pas possible de l'ignorer si l'on se réclame du réalisme.

ROBERT ANDRÉ

MICHEL DÉON : *Le Balcon de Spetsai* (Gallimard).

Nous rêvons à la Grèce depuis nos premières humanités, comme à un monde merveilleux, à une terre que l'on ne promet plus à personne. Nous la rêverons, bientôt, quand les derniers lambeaux de ses prodiges auront disparu, rongés par le temps, certes, mais aussi par les termites imbéciles de notre siècle. Elle ira rejoindre, alors, dans la besace de nos regrets, les hauts plateaux du Pérou et, peut-être, l'Atlantide.

Voilà pourquoi *Le Balcon de Spetsai* va semer l'envie dans le cœur de tous ses lecteurs. Même si Michel Déon a vu cette île avec les yeux de l'amour, il ne saurait avoir tout inventé, car l'amour ne se nourrit pas seulement d'air pur et d'eau claire. Six mois de paradis, voilà l'insolence qu'il nous jette au visage; six mois dans une île du Péloponnèse, où chaque jour est un jour de bonheur, un bonheur simple dont nous avons, sans doute, perdu la formule — et jusqu'au souvenir.

« La nuit venue, nous rentrons dans notre coquille. Quelle paix monte soudain ! Il faudrait étreindre ces choses-là, et elles sont impalpables. »

Impalpables, mais aussi indicibles; et c'est pourquoi Michel Déon ne cherche pas à les dire. Il raconte simplement les visages, les objets, les promenades, les visites. L'émotion naît des images, non de l'art de l'auteur — ou plutôt de cet art de la discrétion, de la pudeur, qu'il manifeste ici le plus naturellement du monde. Parmi les Grecs accueillants, serviables, curieux et parfois singuliers, d'autres personnages passent, étoiles et jours de fête : sans bruit (comme Bernard Georges), élégamment (comme Chardonne), ou avec une impétuosité déjà légendaire (comme Katsimbalis, le *Colosse de Maroussi).*

Mais les jours de fête ne comptent guère à Spetsai; les jours de semaine tiennent davantage leurs promesses. Un bref voyage à Paris prouve à Michel Déon l'évidence : que la Grèce pourrait désormais lui suffire — pire : qu'il aura du mal, sans doute, à s'en passer :

« Le crépuscule est venu. La vigie du port est allumée. Dans un instant, ce sera le phare. Un vieux cheval blanc erre parmi les ombres du jardin d'oliviers sous le monastère. La mer est de plomb fondu. Existe-t-il autre chose au monde ? »

On voudrait qu'il n'existât rien d'autre. Mais c'est le genre de souhait que le ciel (même grec) n'exauce jamais.

JACQUES BENS

*
* *

LETTRES ÉTRANGÈRES

SAUL BELLOW : *Le Faiseur de Pluie* (Gallimard).

Nous n'avions encore jamais pris au sérieux les milliardaires américains excédés par la civilisation, surtout lorsqu'il leur vient la fantaisie de sacrifier le gratte-ciel à la hutte de bambous et le whisky à l'eau des marigots. Mais le Henderson de Saul Bellow n'a rien du grand enfant capricieux qui cède, sur la

cinquantaine, au démon des tropiques, et *Le Faiseur de Pluie* ne se présente pas comme une suite aux *Vertes Collines d'Afrique* ou aux *Neiges du Kilimandjaro*. L'Afrique où débarque Henderson est une création de romancier. Les tribus des Arnewi et des Wariri n'existent pas. Il s'agit là d'un voyage imaginaire et de royaumes d'Utopie.

L'utopiste se console de n'avoir su s'adapter à son siècle en décrivant une société idéale. En un siècle d'intolérance religieuse et d'anarchie sociale, il proposa donc l'athéisme et un ordre rigoureux qui préfigura le monde collectiviste. Mais au siècle de la technique et du « rendement », il se tournera sinon vers le passé, du moins vers certaines formes de la vie primitive qui nous rapprochent des vérités essentielles. On retrouve un peu le mythe du « bon sauvage », dans *Le Faiseur de Pluie*, un sauvage qui se fait parfois trop discoureur et qui a le tort de citer Montesquieu. On y voit surtout un civilisé en révolte contre l'oppression de la société moderne et qui cherche à se régénérer en retrouvant le sens des valeurs élémentaires : Henderson découvre que seuls l'animal et l'homme primitif incarnent l'innocence et la paix du cœur. Expérience du refus et de la quête passionnée : à mesure qu'Henderson se détache de sa femme, de ses enfants, de ses amis, il se sent plus près du cœur des bêtes. Une telle attitude pourrait être naïve ou odieuse; il est très hypocrite de préférer l'animal à l'homme. Mais c'est justement notre pureté abolie qu'Henderson cherche à travers le porc à la tendresse méconnue, l'ours et le lionceau; il ne les entoure pas de cette affection égoïste qui rend insupportables tant d'histoires de singes, de chats et de caméléons, et tente, au contraire, de provoquer un phénomène d'osmose qui ferait passer l'âme de l'un dans le corps de l'autre : « Je m'enoursais auprès de lui et sans doute s'humanisait-il auprès de moi », écrit Bellow dans une page d'une grande beauté sur l'amitié d'Henderson pour un vieil ours.

Ce récit d'une ascension morale, qui ne sacrifie jamais au faux pittoresque ou à la facilité du documentaire, bouscule sans cesse l'ordre chronologique; à chaque instant, des souvenirs viennent éclairer le présent, des images du passé surgissent pour illustrer les commentaires du narrateur. Il ne s'agit pas là d'un procédé arbitraire : seul un écrivain qui a une conscience aiguë de l'écoulement du temps peut nous imposer cette confrontation perpétuelle de l'actuel et du révolu. Le nom de Faulkner vient à l'esprit, bien qu'il n'y ait nulle trace d'imitation chez Bellow : même aisance à explorer les bas-fonds de la mémoire et à ranimer les sentiments évanouis, même obsession des réminiscences, même foisonnement d'histoires. Il manque seulement à Bellow d'avoir su, pour décrire un univers original, créer son propre langage. Du moins le ton du *Faiseur de Pluie* n'appartient-il qu'à lui : il nous semble entendre une voix

assourdie et infiniment triste ; la voix même de l'homme qui a perdu sa jeunesse et refuse de vieillir ; la voix généreuse et pathétique qui s'élève, dans le désert de la civilisation, pour appeler l'esprit d'enfance au secours de l'humanité. On pense à un autre misanthrope, qui s'était réfugié chez les Houyhnhnms. Même au siècle de la bombe atomique, le salut par les bêtes reste une solution désespérée.

W. S

*
* *

LES SPECTACLES

AUDIBERTI : *Théâtre IV* (Gallimard).

Le dernier recueil des pièces d'Audiberti atteste à la fois la variété et l'unité de son inspiration. Pochades, pièces radiophoniques ou scéniques, Audiberti triomphe dans tous ces genres parce qu'il sait se plier avec bonheur aux nécessités des parades. Qu'il s'agisse de la machine à paroles dénommée radio, ou du lieu poétique des métamorphoses arbitraires qu'est le théâtre, qu'il s'agisse de faire entendre ou de faire voir en même temps, Audiberti possède le secret de croquer des personnages ou de les faire agir sans cesser de rôder autour des mêmes obsessions, de traduire les mêmes hantises douloureuses, de mettre en jeu la même expérience fondamentale. Romans, poèmes, essais ne sont d'ailleurs pour lui que différents moyens d'aboutir à la même vérité, et, si l'on se donnait la peine de les lire, on comprendrait un peu mieux la force et la beauté de son théâtre.

Quand donc les critiques obtus qui renâclent encore devant les pièces d'Audiberti, quand donc le public qui fait fête pendant des années à de pitoyables platitudes, prendront-ils conscience de leur erreur ? *La Fourmi dans le Corps* a toutes les chances de les détromper enfin. C'est peut-être la plus belle pièce d'Audiberti. Aussi riche que les plus riches, elle ne se perd pas dans des digressions souvent délicieuses, mais parfois déroutantes, péché mignon de leur auteur. Elle nous conduit directement au jardin dérobé de son angoisse. Le secret douloureux dissimulé par tant de cocasseries et de truculences qui donnent à son comique si particulier un accent à la fois proche du rire et du sanglot, la clé d'une œuvre faite pour exorciser le mal et la souffrance du monde, l'Écrivain, personnage qu'Audiberti esquisse comme une parodie de lui-même, nous

les désigne clairement : « L'inextricable combat de l'homme et du corps de l'homme, quelqu'un propose-t-il un sujet plus aigu ? » Toute l'œuvre d'Audiberti est construite sur ce sujet. Pic-Saint-Pop, l'héroïne de *La Fourmi dans le Corps*, est d'abord celle qui n'accepte pas les servitudes de la chair. Réfugiée dans le couvent de Remiremont, elle tente de rallier les « fourmis », les nonnes intransigeantes, contre les « abeilles » trop disposées à pactiser avec le monde. Mais viennent les malheurs de la guerre et la découverte d'un bébé masculin, comprenant soudain que l'angélisme risque d'accroître le mal universel, elle consent enfin à courir les périls du sommier, puis à intercéder auprès de Turenne, telle Judith auprès d'Holopherne, pour obtenir du guerrier qu'il renonce à raser Remiremont. Il s'agit en somme d'une conversion à la chair avec tout ce qu'elle entraîne en puissance de désordres et de douleurs. Pic-Saint-Pop ressemble à la naïade de *Carnage*, à toutes celles qui dans l'œuvre d'Audiberti abdiquent leur condition angélique pour prendre leur part de souffrance, et par là diminuer celle des autres, car, nous apprend Du Marquet, « pour vider le monde physique, pour le décolorer, pour le ruiner, il est indispensable de le traverser, de l'avaler ». Dans cette admirable pièce, Audiberti a rassemblé toutes les ressources de son art dramatique, de son goût baroque pour les métamorphoses, les travestis et les simulations.

Les autres pièces ne font que traiter un des aspects du « plus aigu des sujets ». *Cœur à Cuir*, *Le Soldat Dioclès* insistent sur les difficultés de vivre en société, sur la contrainte abstraite, mais péremptoire, qu'exercent les finances sur le destin des particuliers. *Les Patients* dénoncent avec une verve poignante et cocasse les malheurs de la guerre et le scandale de l'incarnation : « ... Rien ne peut nous arriver de plus grave que d'être né », proclame le Maître, reprenant la sombre parole antique. Pour que l'oiseau merveilleux de porcelaine puisse chanter la délivrance du mal et de la souffrance, il faut que se termine à jamais la vie. En attendant, le mal ne cesse de courir.

Le miracle est que sur des thèmes aussi sombres Audiberti réussisse, mieux que le Maître à l'Oiseau, à conjurer par son art le mal universel qu'il dénonce. Les victimes en arrivent à rire de leur propre malheur et à l'oublier. C'est qu'Audiberti est poète. La richesse prodigieuse de son vocabulaire, le jaillissement inépuisable des images, les bonheurs constants d'expression, le rythme cabriolant de ses phrases font les délices de quiconque est encore sensible à la vertu du langage français. Poésie, comme celle d'Aristophane, à la fois proche de la terre et des réalités quotidiennes, et capable d'atteindre à la grâce aérienne et au sublime, c'est elle qui permettra au théâtre d'Audiberti de survivre à l'écroulement des pompeuses machines, des pièces à succès et des pauvres bafouillages « d'essai ».

Préciosité à rebours, car elle n'est pas, comme celle de Giraudoux, tentative pour esquiver le sang, les humeurs et les larmes, elle aboutit cependant au même résultat, à une métamorphose poétique de la nature pour mieux en dénoncer le vice radical. Guignol de la disgrâce physique, bouffonnerie tragique de la douleur, le théâtre d'Audiberti est celui d'un grand écrivain qui tente d'exorciser par le langage le malheur éternel de vivre.

H. A.

*
* *

LES ARTS

CHAGALL
(Musée des Arts Décoratifs).

Étonnante réussite, qui surprend, enchante. Le peintre au travail, plusieurs années, mains à la pâte, vie d'équipe — il faut célébrer l'accord, l'atelier (Jacques Simon, Charles Marq), les techniciens de Saint-Just-sur-Loire (verres doublés, permettant d'infinies modulations).

De belles couleurs, douze vitraux pour le Medical Center de l'Université Hébraïque Hadassah à Jérusalem, figurant les douze tribus d'Israël (Ruben, Siméon, Zabulon, Issacar, Dan, Gad...), toute une gamme, le matin, dans ce vitrage de feu ou d'espoir. Vitrail, laïc (on ne peut changer l'homme, le convertir en clerc, eunuque), « mystique », proche du texte, de l'histoire. Sûrement Chagall retrouve Israël — il faut célébrer cette fête, qui convie les autres. La réussite, sur ce plan, du grand peintre, c'est aussi de rester fidèle.

Merci à Chagall. « L'art sacré » d'Occident a désormais, surtout maintenant, et par ce geste du peintre, de ses amis, un coup dans l'aile. Ou du moins une autre aile.

RENÉ DE SOLIER

*
* *

LECTURES

ANDRÉ CORBOZ : *Châtiment des Victimes* (La Baconnière).

J'aime ce livre dans lequel une voix venue de la Suisse française s'élève avec une vigueur crispée qui fait songer à Char, à Dupin. *Connaissance par la hache*, tel est le titre d'une partie du recueil : c'est un beau titre, et significatif. Il semble que les mots, autant par leur sens que par leur sonorité, soient là pour faire sauter les murs d'une prison, permettre, par effraction une respiration plus libre : ce sont des mots comme *abrasin*, *briser*, *trancher*, *pioche*, *faux*, *griffe*. « Si l'on ne se fait plus grand que sa cellule, elle vous tue. » Ce mouvement de combat, la foi qui le rend possible, animent vraiment les phrases d'André Corboz qui, si elles sont encore pétries d'influences, ne sonnent jamais creux : plutôt un peu plus haut qu'elles ne devraient.

PHILIPPE JACCOTTET

RAYMOND DATHEIL : *Les Nouvelles Signatures* (Corti).

A ses « signatures naturelles », Raymond Datheil ajoute de « nouvelles » signatures. Sa poésie se sert des mots de chaque jour pour circonvenir l'effusion, faire parler les choses dans leur innocence :

Toi qui manges ton morceau de viande, écoute l'assiette.

L'assiette parle du bœuf, évoque son âme « restée sur les pâturages », mais d'une telle façon que son propos oblige qui l'entend à s'arrêter dans la marche à la mort. La poésie, n'est-ce pas s'arrêter pour exister, ressentir le temps inclus dans une éternité par-delà vie et mort ?

Il y a chez Raymond Datheil un certain ressassement, une volonté d'assurer, de redire, qui ne trouble ni clarté, ni résonance de sa poésie. Il ressent profondément la vertu d'espérance qu'aiguise encore un sentiment d'effroi entre des visions confiantes.

Mange, ceci est mon corps,
Et nous foulons le corps et nous foulons l'espérance
Et nous marchons du pas de la galaxie géante
Dans ce temple que décrit le vide aux parois de notre amour.

Le mot pitié est devenu difficile en poésie : beaucoup ne peuvent plus l'employer. Pourtant, Datheil de proclamer superbement :

La pitié sur la chaussée tient compagnie au soleil
Et c'est un jour sans goutte d'eau ni lendemain.

JEAN FOLLAIN

MAUD FRÈRE : *La Délice* (Gallimard).

Certains jettent la poudre aux yeux. Maud Frère préfère nous jeter du sable dans la bouche; nous grinçons des dents, dès les premières pages de son récit. Isabelle, Luc et Vaudois pourraient être des personnages de Françoise Sagan : il suffirait que l'auteur les observât avec cette complaisance et cette familiarité faussement ingénue qui s'assure plus ou moins la complicité du lecteur. Mais l'insolite dérange tout et nous ne connaîtrons jamais le secret d'Isabelle. La cruauté lucide de Maud Frère réjouira les amateurs d'âmes, que les mystificateurs ont un peu trop abusés.

WILLY DE SPENS

GISÈLE PRASSINOS : *Le Cavalier* (Plon).

Quinze nouvelles composent ce recueil, sagement séparées en fantastiques et réalistes. Mais cette division manifeste peut-être une malice de l'auteur : dans les récits les plus quotidiens en apparence, Gisèle Prassinos découvre l'ombre et le mystère, et ce parfum que nous flairons peu à peu nous inquiète bien plus que le délire concerté-résolu, étiqueté-pesé.

On retrouve ici le charme déconcertant de Gisèle Prassinos. Il lui suffit de quelques images et d'une obsession pour créer un climat d'envoûtement — d'envoûtement, non de ténèbres, car il s'agit de magie blanche : les sorts jetés ne doivent rien aux puissances infernales, mais à d'aimables démons venus des arbres, des étangs et des vieilles maisons.

L'écriture de Gisèle Prassinos sait nous faire croire à ces démons, à ces merveilles. A la fois rigoureuse et ondoyante, sévère et souple, elle nous conduit jusqu'à la limite imprécise de l'informulable, comme d'un monde que nous connaîtrions déjà.

Les récits du *Cavalier* sont des contes de fées modernes. Rien d'étonnant si nous y prenons un plaisir extrême.

JACQUES BENS

KATIA GRANOFF : *Anthologie de la Poésie russe* (Gallimard).

Mais ce serait une erreur de croire, sur la foi de ce petit livre, que tous les poètes russes ont écrit comme Eugène Manuel.

JEAN GUÉRIN

MASAYA NAKAMURA : *Nus japonais* (Prisma).

Il n'y a pas de tradition du nu dans l'art japonais. D'où l'embarras du photographe, l'embarras plus grand des modèles. (Mais on sait de reste que le réel est inassimilable : il faut le réinventer.)

Parmi les jeunes filles ou femmes que nous montrent ces *Nus*, les unes miment les attitudes du « nu artistique » qui fut à la mode chez nous vers 1900, d'autres se croient habillées; il en est deux ou trois qui ont su demeurer telles qu'elles se montrent au bain de chaque soir : ce ne sont pas les moins touchantes.

J. G.

*
* *

LES REVUES, LES JOURNAUX

DE QUELQUES ÉCRIVAINS MÉCONNUS

Je ne sais qui fonda, vers 1925, le Prix de l'Écrivain Méconnu. Ce prix mélancolique fut décerné, trois années de suite, à des romanciers en effet méconnus, et qui du coup devinrent tout à fait inconnus. L'un d'eux était Maurice Beaubourg, l'auteur des Joueurs de Boules de Saint-Mandé. *Les autres sont oubliés.*

Quelle sera la fortune des nouveaux « méconnus » auxquels est consacré le dernier Crapouillot ? *Je ne suis pas sûr que Paraz mérite la gloire posthume. Ni Picabia, malgré les plaisantes maximes que cite Michel Perrin :*

Les hommes gagnent des diplômes et perdent leur instinct.

On se moque des Nègres parce qu'ils aiment porter les uniformes, mais ce sont les Blancs qui les ont inventés !

Il n'y a pas de gens inconnus : voyez le soldat inconnu, tout le monde le connaît !

Une nouveauté qui ne dure que cinq minutes vaut mieux qu'une œuvre immortelle qui ennuie tout le monde.

Ce qu'il y a de plus difficile, c'est d'apprendre à siffler en anglais.

Les vrais Français se teignent la barbe en vert pour inviter les grillons à venir y chanter.

Mais Pierre Darrigrand a cent fois raison d'écrire à propos de Lucien Rebatet :

Un honnête homme, votre ennemi pourtant, a-t-il envie de crier son admiration pour votre œuvre, en s'entourant de précautions, en vous traînant dans la boue, mais en reconnaissant votre génie ? M. Sartre le flanque à la porte de sa revue. C'est l'aventure arrivée à Étiemble, le seul critique hormis les amis politiques de Rebatet, à avoir dit ce qu'il faut penser des *Deux Étendards*. Les insomnies d'Étiemble, envoûté par cette histoire, je les ai partagées. Qu'il a bien dit la beauté du roman, *sa droiture et sa pureté !*

et Pierre Dominique, d'André Rouveyre, romancier, essayiste et dessinateur :

Quoi qu'il en soit — et pour ceux qu'intéresse encore la sincérité nue — car celui-là, oui, a voulu aller jusqu'au cœur de l'homme, perçant à travers la peau, le muscle et le squelette pour trouver de quoi vomir, je signale que voici un homme qui a curieusement mis d'accord sa vie et son œuvre. Réfractaire par ses livres et par sa vie, j'imagine qu'il n'a jamais fréquenté — en tout cas il ne nous a jamais montré — que des réfractaires.

Ce qui l'intéresse c'est la haute figure de l'individu persécuté par la société, contraint de se défendre, fût-ce en se repliant, en se cachant, en se contraignant. Mais, à tout prix, conservant ce bastion de sa personne, quel qu'il soit, le plus petit de ces bastions valant mieux s'il est bien délimité, muré et défendu que le plus vaste étalement de prétendues richesses intellectuelles, mais tôt pénétré par l'adversaire et forcé de devenir ce que sont devenues les personnes de la plupart de nos contemporains, un lupanar ouvert librement aux foules, et souvent de dernière catégorie.

Georges Allary, d'Alexandre Vialatte :

Vialatte est sur la lisière qui sépare l'écrivain accessible de l'écrivain rare. Son style un peu recherché, son humour si personnel, fatiguent les lourdauds. Mais son « humanité » en fait l'écrivain de tous.

On est étonné, quand on lit *Le Fidèle Berger*, que ce livre ait paru à Paris sous l'occupation. La défaite y est ressentie avec

désespoir et le héros du livre, prisonnier des Allemands, ne songe qu'à s'évader. Il est vrai que l'on a si tendancieusement parlé de ces années depuis la guerre qu'on finit par ne plus savoir ce qu'elles étaient réellement. Vialatte, qui éprouve pour son pays un amour anachronique, a poussé avec ce livre un cri que l'on aurait dû entendre. Son héros, Berger, possède les qualités les plus rares, celles qu'on ne trouvait presque plus dans les romans d'avant-guerre : simplicité, discrétion, obéissance, courage, patriotisme enfin, sans qu'il y ait jamais aucune profession de foi tapageuse dans la bouche ni même dans la pensée de ce héros. Il a reçu un coup si terrible de la défaite, dont il se sent pourtant innocent, qu'il est près d'en mourir ou d'en perdre la raison. Les hallucinations de Berger sont parmi les pages les plus étonnantes qu'ait écrites Vialatte.

*

Peut-être Louis Ménard est-il entre les grands méconnus, la figure la plus admirable — la plus déroutante aussi. Tantôt poète et tantôt peintre, historien et pamphlétaire, philosophe et critique d'art, il était sans doute trop divers pour fixer l'attention. Mais Barrès, France et Renouvier l'ont admiré. Pierre Dominique parle fort bien de lui.

André Thérive donne à ce numéro amer une conclusion amère :

A l'époque où l'on élisait à Paris une reine des reines destinée à parader pour la mi-carême sur un char de triomphe municipal, le sort tombait toujours, sinon sur la plus moche des blanchisseuses, du moins sur la plus insignifiante des demoiselles de la Halle. Et les autres en étaient ravies. « Car, disaient-elles, si c'était forcément la plus belle, ce serait décourageant pour nous toutes. »

La gloire littéraire est un concours du même genre. Elle est proclamée sur des tréteaux officiels qui, au fond, sont fragiles ou truqués. Elle est décernée et entretenue, presque clandestinement, par de petits cercles initiatiques, pour qui l'admiration c'est l'affection personnelle et la dévotion sincère.

*
* *

FIN DE PILATE

Voici la conclusion que Roger Caillois ajoute à son récit (N.R.F. Juin 61) :

Le lendemain, Pilate interdit à Ménénius stupéfait d'installer à Gabbatha, aiguière, bassin et linge. Il lui donna, en revanche, des instructions fort précises sur l'emploi et la répartition des cohortes, afin de rendre impressionnant un déploiement de force qui ne pouvait être considérable. Au tribunal, devant la foule houleuse, il proclama l'innocence de Jésus, l'élargit et l'assura de la protection des légionnaires aussi longtemps qu'il serait utile. Il y eut des émeutes, plusieurs morts et d'assez nombreux blessés.

Caïphe se plaignit à Vitellius et le propréteur destitua Pilate en l'an 788 de Rome. Tibère mourut avant que l'inculpé arrivât dans la capitale pour présenter sa défense. Pilate perdit son procès et fut exilé à Vienne des Gaules, où il se suicida en effet, non par désespoir, comme Mardouk l'avait déduit un peu vite, entraîné par la logique de son système, mais heureux et parce qu'un stoïcien est toujours libre de renoncer à la vie, à l'heure où il le juge opportun. Quant à la destitution et à l'exil à Vienne, ils auraient sans doute eu lieu de la même façon si le Procurateur avait fait crucifier Jésus, car Caïphe et Vitellius, qui le détestaient, désiraient sa perte de toute manière.

A l'annonce du verdict, l'allégresse avait été générale chez les disciples du Prophète. Ils l'avaient cru perdu. Il leur revenait, son innocence proclamée par le représentant de César en personne. C'était le triomphe quasi miraculeux de l'équité. Pour une fois, le pouvoir prenait le partie du juste et du persécuté. Bientôt cependant, le geste de Pilate nuisit au Rabbi. Peut-être les plus ardents des fidèles se souvenaient-ils avoir quelque peu répandu le bruit que des archanges armés d'épées flamboyantes viendraient le délivrer sur l'instrument de son supplice. Les archanges n'en avaient pas eu l'occasion. Certes, les disciples ne regrettaient pas que le Maître n'eût pas été crucifié. Néanmoins, ils pressentaient qu'une intervention des légions célestes eût été plus glorieuse que la décision d'un fonctionnaire. On eût cru parfois qu'ils étaient mécontents que le Fils de Dieu dût sa vie à la fermeté d'un magistrat romain. Cela paraissait comme incompatible avec la nature divine.

Le Messie cependant continua sa prédication avec succès et mourut à un âge avancé. Il jouissait d'une grande réputation de sainteté et on fit longtemps des pélerinages au lieu de

son tombeau. Toutefois, à cause d'un homme qui réussit contre toute attente à être courageux, il n'y eut pas de christianisme. A l'exception de l'exil et du suicide de Pilate, aucun des événements présumés par Mardouk ne se produisit. L'histoire, sauf sur ce point, se déroula autrement.

JEAN GUÉRIN

*
* *

DIVERS

Il faut lire :
dans les ACTA PSYCHOSOMATICA (4) : *Du traitement de la mélancolie*, par Jean Starobinski;
dans BRIMBORIONS (77) : *Un oracle pour notre époque : Rivarol*, par Jean Dutourd;
dans CAHIERS DES SAISONS, des *poèmes* de Jean-Paul de Dadelsen;
dans PHANTOMAS (25) : *le Manifeste en service commandé ;*
dans MÉDIATIONS (2) : *Situation de Groethuysen*, par André Berne-Joffroy; *Philosophie et Histoire*, par B. Groethuysen;
dans POUR L'ART (77) : *Louis Soutter*, par René Berger;
dans PREUVES (juillet) : *Les Traces*, de Roger Caillois;
dans TEL QUEL (IV) : *Les Larmes d'Érôs*, par Georges Bataille;
dans THÉATRE POPULAIRE (41) : *Naissance d'un théâtre politique*, par Erwin Piscator;
dans la TOUR SAINT-JACQUES, *la Chronique Saint-Martinienne*, de Robert Amadou.

La TABLE RONDE, qui change de direction, fera dorénavant porter son enquête sur « les aspects chrétiens et européens du monde moderne ».

La revue *Sans Titre*, qui paraîtra dès octobre, se propose de désobéir systématiquement aux consignes publicitaires, dogmatiques, esthétiques ou financières, aux impératifs de l'actualité, de la mode, de la plus-value, de la gloire consacrée ou de l'ostentation à tout prix. Les directeurs responsables en sont : Marcel Duchamp, René de Solier, Octavio Paz et Robert Lebel. Le prix du numéro : 2 NF. L'adresse : 36, avenue de Châtillon, Paris.

Le premier numéro de RHÉTORIQUE vient de paraître. On peut y lire des textes d'André Bosmans, d'André Blavier, de Paul Colinet, de Marcel Béalu; on y trouve également des réflexions et des dessins de René Magritte.

Enfin, une association communautaire libre, prête à se créer dans le Sud du Pacifique, cherche à recruter cent-cinquante membres de vingt et un à quarante ans. Il faudrait écrire à Apply Philia, Box 1149, Washington 13. D.C., U.S.A.

J. G.

LE TEMPS, COMME IL PASSE

CÉLINE, IL Y A TRENTE ANS

98, rue Lepic

Le 4 (février 1933)

Mon cher confrère,

Voici un bien admirable article consacré à mon humble travail [1] ! Vous me traitez magnifiquement. Il me semble que vous touchez au vif. Vous êtes dangereuse. Encore un petit peu plus d'humilité et vous serez vous l'« Humanité directe ». On ne pourrait plus rien vous cacher. Nous l'avons Bardamu et moi échappé belle...

Encore 10 ans de bon quand même !...

Un petit grief ! Je ne suis pas fonctionnaire, je travaille à la vacation dans un dispensaire. 60 francs par jour. 25 malades. Quand je n'y vais pas je ne suis pas payé.

Pas de statuts, pas de retraite, auxiliaire comme on dit...

Au jour le jour depuis 6 ans.

Tout ceci n'est pas grave.

Le plus dur est fait.

Bien cordialement je vous prie.

Céline

L'article en question — une espèce de portrait-robot — avait paru dans le *Crapouillot* du 1er février 1933. Je répondis à Céline en lui offrant de faire passer une « rectification » : *Erreur, M. Céline n'est pas fonctionnaire, il n'aura pas de*

1. *Le Voyage au Bout de la Nuit*, qui avait obtenu le Prix Renaudot en 1932.

retraite, etc.; bien imprudemment, d'ailleurs, car Galtier-Boissière consulté (après l'envoi de ma lettre) avait bondi : « Ah ! non, il nous embête ! »

Réponse immédiate de Céline :

Chère demoiselle et confrère,

Gardez-vous bien de rectifier votre article. Il est parfait ainsi, plus que parfait. Quelle importance ?

Je n'aime pas les interviews pour les raisons que vous exposez vous-même avec une hargne définitive. Mais cependant vous avez mis dans votre article tant d'intelligence et de pénétration que je serais bien content, un jour venant, de vous rencontrer. Non comme Céline, Mazeline, Calvine ou Lénine, mais tout bêtement pour voir la tête que vous avez.

Je ne suis pas très malin et je cherche encore à m'instruire.

Vous ne demeurez pas loin d'une Boîte où je travaille chaque matin 131, rue Cambronne. Il vous sera facile de m'y voir vers 11 heures en me prévenant quelques jours d'avance.

Ne dîtes pas de mal de « l'Humanité directe », c'est ce qu'on fait de mieux quand on « couche » et j'espère que ça vous est arrivé, vous arrive ou vous arrivera.

Bien sincèrement je vous prie.

L.F. Destouches

Je lui écrivis que, puisque nous étions un peu voisins, il pouvait passer me voir un matin, à sa convenance. Voici relevées dans un carnet de l'année 33 les quelques notes prises immédiatement après sa visite.

16 *février* 1933... hier, pneu de Céline : « Je serai chez vous, demain matin, dix heures ». Et d'une exactitude ! A dix heures, il sonnait ; dans l'encadrement de la porte un grand type en ciré noir qui s'incline un petit peu et dit en même temps : Destouches, avant que j'ouvre la bouche. Stupéfaction, il n'est pas laid. Je me demande pourquoi je l'imaginais gros, sombre, crasseux. Il fait plutôt anglo-saxon lavé au baquet [1] et il a un très beau profil. Grand front,

1. On me dit que dans les dernières années, il était très sale.

long visage, yeux pâles de marin, paupières lourdes, parait jeune (trente-neuf ans), sans doute à cause de sa tenue, familière, tout de suite copain, genre étudiant. Je note vite tout ça après avoir mangé (je crevais de faim), il est parti à une heure et demie ! Peut-être aurais-je dû le retenir à déjeuner, mais alors à quelle heure aurait-il décollé ! Déjà, je n'en pouvais plus; jamais rencontré quelqu'un d'aussi fatigant, se levant, s'asseyant, marchant, gesticulant, dansant, pendant trois heures et demie ! son imperméable faisant autour de lui un bruit mou de toile cirée; pourquoi ne l'a t-il pas enlevé en entrant ? J'aurais dû lui dire de se débarrasser, mais crainte qu'il n'en profite pour s'installer.. Je n'ai pas tiré de cette rencontre tout le plaisir que je m'en promettais à cause de cette fatigue, très vite, de sa présence et de cette crainte de le voir s'incruster. Je le souhaiterais de bien d'autres, mais pas de quelqu'un d'aussi pesant, vraiment tuant. Pourtant, tout de suite absolument d'accord, on attaque sur la publicité, les façons vulgaires des « gens de lettres », leur exhibitionisme commercial. Il se plaint du bruit fait autour de lui, dit que ça le gêne : « Céline... Céline, quand je vois ce nom écrit dans les journaux, ce nom qui me désigne, ça me gêne, je me sens pris d'une espèce de pudeur... « Il dit qu'il voudrait se sauver n'importe où. Dans les patelins, en Afrique, on colle le sorcier au beau milieu de la place et puis il y a un grand braillard qui fait approcher tout le monde avec son tam-tam et qui hurle ! Regardez ces bras, tâtez ces muscles ! Il vous construit une cabane en deux heures, il peut faire l'amour vingt-cinq fois de suite !... la publicité ici, c'est le même coup, alors, moi, j'ai l'impression d'être le sorcier ».

Il est debout au milieu de la pièce, agitant ses longues mains nerveuses (fines), soulignant trop les mots violents, et fait le sorcier...

Je comprends son refus farouche de voir les gens, il se méfie de lui, se sachant incapable de se dominer, d'une faiblesse extrême, tout de suite, probablement, devant

1. Comme tous les jeunes, — je l'étais alors — la quarantaine me faisait l'effet d'une lointaine frontière.

n'importe qui, il vide son sac, se livre tout entier, s'enivre. Et, ensuite, évidemment furieux : Sale parleur ! il a encore fallu que tu te laisses aller, que tu leur lâches tous tes boniments, que tu leur dises tout...

D'autant plus bête que ses excès sont de la comédie, le malaise qu'il répand vient de ce jeu continuel, de cet artifice, plus fort que lui ; tout avec lui bifurque dans la bouffonnerie, la folie-à-grelots. Je sais bien ce que c'est. La timidité. Quand on donne trop d'importance aux autres, quand on *les* adore, on a tellement peur *qu'ils* se détournent de vous, *qu'ils* s'ennuient avec vous, alors qu'on voudrait tant *les* séduire, *les* avoir à soi, *qu'ils* vous aiment, qu'on ne sait quoi faire, on se tortille comme les enfants ; quel mal on se donne ! qui finit naturellement en maladresse, en grimaces, on se comporte à l'envers... Si je connais ça ! Mais on n'aime pas beaucoup voir ses propres faiblesses chez autrui.

Un peu d'ordre : Céline, le prénom de sa mère, origines bretonnes, né à Courbevoie, pas d'un milieu ouvrier (il n'en a pas l'assurance), non, des petites gens entre deux classes, humiliés, qui auraient dû avoir une autre position, ratés, lésés et honteux. Pas de la misère (pauvreté est un grand mot) mais plus pénible : la gêne chronique qui oblige, si l'on veut se maintenir, ne pas couler, à se priver de presque tout, à mener une vie diminuée, en veilleuse, en retrait. Interdit de vie, à cause de la question d'argent. Cette histoire d'argent l'a dominé, le domine, une vraie maladie. Ce qu'on gagne, qu'on ne gagne pas, qu'on pourrait gagner, il en est hanté. La première question : combien on me paie mes article. Au chiffre énoncé, il se récrie : dégoûtant etc... Me cite le cas des correcteurs, par exemple la fille qui a corrigé les épreuves de son livre, il estime que, pour sa valeur, elle est exploitée — justement, je la connais, enfin, je sais qui elle est, de Nîmes, s'appelle Carayon, elle était au lycée avec ma sœur — il ne faut pas exagérer les études et puis, les gains qu'il me cite, moi, me font rêver. Je lui dis qu'il a déjà dû en ramasser une bonne pincée avec *Le Voyage*, il me répond : « Le pèze ? y en a juste de quoi me faire une retraite de garde-barrière » et puis :

« Au prix Renaudot, ils ne donnent rien, ce n'est pas comme le Goncourt. »

Évidemment, on aurait pu naître avec un père planteur de café... que ça ne lui soit pas arrivé, il ne l'avale pas. Qu'on accepte — comme moi — est-ce lâcheté, démission ? mpuissance surtout ; que faire ? Les siens cachaient leur impécunosité comme une honte ; lui, exagère la modestie de sa situation, avec le même sentiment d'orgueil. « La littérature, vous savez, c'est pas un boulot meilleur qu'un autre. » A t-il vu dans la littérature un moyen de s'en tirer, de faire fortune ? En partie, certainement. Il n'y croit pas, il ne l'aime pas ; il a utilisé ses dons, essayé de voir si ça marcherait. « J'en ai essayé des trucs, vous savez... ça m'en a fait des vies... » L'Afrique, les États-Unis, dès la fin de la guerre, il a filé pour fuir cette médiocrité qui l'emprisonnait, sa mère qui disait toujours : on ne peut pas faire ceci, cela... Mais il n'a pas trouvé mieux ailleurs. Ce qui lui a donné l'idée d'écrire : le succès des populistes, surtout de Dabit. Il en avait autrement plus à raconter ; et puis, bien compris que Dabit n'avait pas osé aller jusqu'au bout, pas jusqu'à la révolte, qu'il était resté « plaintif », et, son tort, dès la réussite, de passer de l'autre côté, d'être devenu écrivain. Lui, ne sera jamais le monsieur qui écrit ; s'y refuse, entend garder son métier : je suis médecin. Là, pas de ruse, c'est vrai et juste, le seul moyen de garder son indépendance d'esprit. Pas « d'ambitions littéraires », mais d'ambition, oui. D'où la force de ses écrits.

Comme je l'accrochais un peu sur son appétit d'argent, il affirme qu'il s'en fiche, à la S.D.N., à Genève, il avait une situation formidable, payé à ne rien faire (lutte contre les épidémies), quel gaspillage là-dedans, du fric, on en avait tant qu'on voulait, ça coulait à flot, il prétend que ça le dégoûtait, pourquoi il a lâché.

Les bourgeois, ah, il les connait « je me suis marié là-dedans » (divorcé, une fille) mon beau-père (professeur Follet) était directeur de l'École de Médecine de Rennes, alors vous voyez...

« De la littérature, j'en ai mâché... Et moi aussi j'en fais, je rédige des prospectus pour des produits pharmaceutiques

dans un laboratoire. » Il a lu énormément, très cultivé; mais horreur d'être brillant; la peur de se montrer pédant, plumitif comme les autres, a pu le conduire à son « style »; une manière d'aristocratie, de dédain, dans ce débraillé parfois presque affecté. Même dégoût que les Britanniques pour « l'esprit », la conversation, les Belles-Lettres... (Ce qui me fait tant souffrir à Paris).

D'ailleurs le langage lui parait un outil insuffisant; il parle avec envie des couleurs et surtout des sons, de la musique, de la danse; il ne voudrait écrire que des ballets. Impossible de faire exécuter celui qu'il a écrit. Je lui avoue franchement que je suis imperméable à ce « moyen d'expression ». Il n'a même pas l'air de m'avoir entendue, d'ailleurs, ce que l'on dit, il s'en fiche, ça glisse sur lui comme l'huile sur l'eau. J'aurais montré de l'enthousiasme, le résultat eût été le même, il recule jusqu'au fond de la pièce comme pour prendre son élan — l'important pour lui est de se griser, l'interlocuteur, c'est un spectateur, et encore, à peine — il ne cherche pas à me convaincre, il fait son numéro, tout simplement, il se soûle. Moi, la danse m'exaspère, il peut toujours parler — à une vitesse hystérique — se livrer à des démonstrations valsantes, je ne marche pas, je me ferme. Mais enfin, quelque chose à quoi se raccrocher : ce qu'il trouve dans cette exaltation qu'est la danse, à cette parole sans mots, rien qu'en gestes, c'est une ligne sûre, une flèche indicatrice, une corde à attraper, *le fil conducteur de la mort*, ce sont ses mots. Il a le sens de la mort, comme d'autres parlent du sens de la vie. J'ai été assez troublée, touchait-on au but? Ce malaise dans la vie, par moments intolérable, viendrait de l'attitude humaine envers la mort; on ne l'espère pas, on ne songe pas à y naitre, on la redoute, on la regarde comme une rupture, non comme une continuation. Si l'on tenait le fil de la mort, on n'aurait pas peur de la vie, on pourrait vivre délivrés; car nous vivons en prison, tous.

Ce chagrin qui empêche toute joie complète, libre, Céline le porte à vif. Les artifices inventés par la société lui sont insupportables. Son histoire d'« Humanité directe », c'est d'animalité, de pureté qu'il s'agit.

Les mots sont impuissants. Est-ce pour cela qu'il en fait une telle consommation? Il gratte, gratte comme un bête qui rejette la terre avec ses pattes pour faire un trou, pour arriver à trouver... Il parait que Denoël lui a fait supprimer la moitié de son livre. Le *Voyage* avait plus de mille pages. Que de terre rejetée !...

C'est un grand malade, atteint du vertige de Ménière, insomnies et maux de tête, comme un train de marchandises qui lui passe sans arrêt dans l'oreille.

Puisqu'il a tant voyagé, tâté de tant de milieux divers, je lui pose la question qui me brûle : à l'étranger, ailleurs, est-ce aussi horrible qu'à Paris? Se heurte-t-on à cette même froideur, cette même surveillance de son personnage, cette même ambition sociale, ce besoin « d'arriver » qui réfrène tout élan, toute liberté, tout contact humain? Ces façons « d'esprit » qui empêchent de reconnaitre l'intelligence authentique du vernis etc...

Il me dit que, en Amérique, c'est encore plus affreux, différent dans la méthode, et encore plus bête. Si, un lieu : à Vienne, parmi les Juifs intellectuels, les médecins, surtout les femmes médecins, il parait qu'elles sont remarquables; il m'encourage à aller là-bas, « Vous en seriez folle ».

Il dégringole l'escalier redevenu gouailleur, gamin, rigolo, lançant des grossièretés de carabin à chaque marche, comme soucieux — toujours — de gommer toute impression qu'il aurait pu laisser de « sérieux », une peur bleue d'avoir fait « l'important ». Je l'ai regardé descendre, un instant, puis suis rentrée. Je doute de le revoir, je fuis généralement ceux qui me sont proches.

De notre correspondance à moitié perdue, je retrouve quelques échantillons : « Je n'ai pas encore écrit une ligne depuis *le voyage*. Tout ce bruit m'a bien gêné et dégoûté. S'il me rapportait assez de pèze je n'écrirai sûrement plus rien. L'âge moyen du cancer, c'est 43 ans, j'en ai 39; j'ai encore 4 ans de vacances. Profitez bien des vôtres. Je vais partir début 5 août. D'ici là on se verra. Venez me demandez à bouffer un soir ici. On ne parlera pas. »

« J'ai eu des malheurs, on m'a balancé de ma boîte, alors je suis un peu chômeur...

« Je n'aime pas le soleil, je n'aime pas l'Espagne. Je n'ai pas ce qu'il faut. J'ai la peau trop mince, les yeux trop mal défendus, mais je suis content que vous jouissiez de tout cela. Un jour tout de même je prendrai mon courage et des lunettes et j'irai me faire une opinion (au cul). »

Un ami m'ayant priée d'arranger un déjeuner avec Céline, je fis ce qu'il me demandait. Voici la réponse du docteur Destouches : « Voulez-vous que j'aille vous chercher lundi prochain donc (le 20) 12 h 30 chez vous pour déjeuner au proche bistrot ; mais pas d'ami [1] je suis tout à fait convaincu que je trouverais à le connaître un grand plaisir, mais c'est précisément ce que je me refuse. Je ne veux pas de plaisirs. L'Humanité et surtout la littéraire est avachie par les plaisirs de l'intelligence, elle en bafouille.

Pas de plaisirs donc ! Pas de volupté ! Déjeunons tête à tête. »

« ... Ma vie est finie, je ne débute pas, je termine dans la littérature c'est bien différent. Mes vies plutôt parce qu'enfin j'en ai eu bien trois ou quatre à ma connaissance.

« Je reviens d'Europe Centrale où j'ai vadrouillé comme je l'ai toujours fait. Je n'ai rien trouvé de changé dans les hommes que je connais, le Danube ne remonte pas à sa source, et le 15 juillet on va payer son terme ici et là-bas. »

« ... Vous me prenez pour une femme ? avec des opinions ?... Je n'ai pas d'opinions — l'eau n'a pas d'opinion. »

Si cela peut intéresser quelques lecteurs, je dirai que je n'allai jamais rue Lepic — on m'a dit cependant que ça en valait la peine et qu'il avait une reproduction de Marie Laurencin au-dessus de son lit. En 1935 ou fin 34, notre échange de lettres était terminé, absolument sans raison, comme ça ; je ne revis jamais Céline ; comme ça aussi.

ÉLISABETH PORQUEROL.

1. Souligné de quatre traits.

NARCISSE BAROQUE

Dans la poétique baroque, le thème de Narcisse n'est pas simple : il constitue au contraire ce que de nos jours Gaston Bachelard nommera un *complexe de culture*, où se marient deux motifs eux-mêmes ambigus : celui de la Fuite et celui du Reflet. Cette image de lui-même sur laquelle il se penche, Narcisse ne trouve pas dans sa ressemblance une sécurité suffisante. Ce n'est pas l'ombre stable du miroir d'Hérodiade, fontaine hivernale et stérile,

Eau froide par l'ennui dans (son) cadre gelée,

C'est une image fuyante, une image *en fuite*, car l'élément qui la porte et la constitue est voué par essence à l'évanouissement. L'eau est le lieu de toutes les traîtrises et de toutes les inconstances : dans le reflet qu'elle lui propose, Narcisse ne peut se reconnaître sans inquiétude, ni s'aimer sans danger.

En lui-même, le reflet est un thème équivoque : le reflet est un *double*, c'est-à-dire à la fois un *autre* et un *même*. Cette ambivalence joue dans la pensée baroque comme un inverseur de significations qui rend l'identité fantastique (*Je est un autre*) et l'altérité rassurante (*il y a un autre monde, mais il est semblable à celui-ci*). La reconnaissance devient ici motif d'égarement, comme lorsque l'Amphitryon de Rotrou « se rencontre » en Jupiter :

A peine me connais-je en ce désordre extrême :
Je me rencontre en lui, je me cherche en moi-même.

Le soleil de Tristan l'Hermite ne manifeste pas moins de surprise à se trouver dans le miroir des eaux :

Tous les matins l'astre du monde
Lorsqu'il se lève en se mirant dans l'onde
Pense tout étonné voir un autre Soleil.

Chez Saint-Amant l'illusion est contagieuse, et Phébus-Narcisse n'en est pas la seule dupe :

On est quelque temps à savoir
Si c'est lui-même ou son image,
Et d'abord il semble à nos yeux
Qu'il s'est laissé tomber des cieux.

C'est que le reflet est à la fois une identité confirmée (par la reconnaissance) et une identité volée, donc contestée (par l'image même) : il suffira d'une légère interprétation pour glisser de la contemplation narcissique proprement dite à une sorte de fascination où le modèle, cédant à son portrait tous les signes de l'existence, se vide progressivement de lui-même. L'incertitude du contemplateur rejoint alors celle de Sosie « désosié », celle aussi qui fait dire à Amphitryon :

Je doute qui je suis, je me perds, je m'ignore.

Le Moi se confirme, mais sous les espèces de l'Autre : comme on le voit, l'image spéculaire est un parfait symbole de l'aliénation.

Prisonnier de son image, Narcisse se fige dans une immobilité inquiète, car il se sait à la merci du moindre *écart*, qui, en supprimant son reflet dont il n'est plus qu'une pâle dépendance, le *détruirait* lui-même :

O Dieux! que de charmants appas,
Que d'œillets, de lys et de roses,
Que de clartés et que d'aimables choses
Amarylle détruit en s'écartant d'un pas!

Encore le miroir est-il lui-même immobile : il ne dépend que d'Amarylle de se conserver à l'être en se gardant de tout mouvement. Mais la fontaine de Narcisse est moins sûre, toujours prête à reprendre, sur un imprévisible caprice, l'image qu'elle semble offrir. Ici intervient le thème de la fuite, sous trois espèces matérielles distinctes et complémentaires.

La première est purement formelle, et, si l'on peut dire, statique : si calme, si dormante soit-elle, la surface de l'eau se ressent au moins de la chute d'une fleur, du passage d'un oiseau, des agitations de la brise : même stagnante, elle ondule, et l'image de Narcisse ondule avec elle, anime ses formes dans une mimique sans objet, les distend, les contracte, et se découvre une inquiétante plasticité. Pourtant cette image frissonnante reste une image, et sa liberté mouvante peut être plus révélatrice que l'immobilité figée du miroir. Mais que l'agitation s'accentue, et l'ondulation devient clignotement, fractionnement, dispersion ; l'élasticité continue de l'onde se décompose en une infinité de facettes juxtaposées où Narcisse disparaît dans une trompeuse intermittence :

Les flots de vert émaillés
Qui semblent de jaspe taillés
S'entre-dérobent son visage
Et par de petits tremblements
Font voir au lieu de son image
Mille pointes de diamant (1).

Mais l'eau *courante*, eau baroque de prédilection, offre un autre thème de fuite, moins apparent, mais plus troublant peut-être, car le reflet s'en pénètre sans s'y dissoudre : il ne s'agit plus d'une altération ou d'une dispersion formelles, mais d'une véritable *évanescence substantielle* ; quelle que soit la stabilité relative de ses traits, l'image de Narcisse s'inscrit sur une matière en fuite ; c'est l'étoffe même de son visage qui s'échappe et s'évanouit sans trêve, dans un glissement continu, presque imperceptible. Si le reflet s'écoulait

1. TRISTAN : *La Mer*.

avec l'eau qui le porte, il se reposerait au moins sur elle et tirerait de cette position une existence mobile mais saisissable, comme une feuille emportée par le courant; mais quel plus clair symbole de l'inconstance, de l'inconsistance, que ce visage immobile tissé dans la fluidité même?

La dernière fuite est métaphorique, mais pour l'imagination poétique elle est sans doute la plus redoutable, et à coup sûr elle exprime les virtualités les plus profondes de l'élément liquide : c'est, précisément, la fuite verticale, la fuite *en profondeur*. La surface aquatique la plus innocente recouvre un abîme : transparente, elle le laisse voir, opaque, elle le suggère d'autant plus dangereux qu'elle le cache. Être en surface, s'est braver une profondeur; flotter, c'est risquer un naufrage. La fin qui menace le reflet dans l'eau, et qui exprime son existence paradoxale, c'est la mort par engloutissement, où l'image imprudente s'abîme dans sa propre profondeur : danger galamment invoqué par Tristan dans le *Promenoir des Deux Amants :*

Je tremble en voyant ton visage
Flotter avecque mes désirs
Tant j'ai de peur que mes soupirs
Ne lui fassent faire naufrage.

De crainte de cette aventure
Ne commets pas si librement
A cet infidèle élément
Tous les trésors de la Nature.

Ainsi se dessine le complexe baroque de Narcisse : Narcisse se projette et s'aliène dans un reflet qui lui révèle, mais en la lui dérobant (dans les deux sens du mot), son illusoire et fugace existence : toute sa vérité dans un fantôme, une ombre, un mensonge.

Dans les pastorales, le sorcier à qui l'on s'adresse pour connaître la vérité sur son amour, c'est dans un miroir qu'il la montre, instrument d'élection du savoir magique. Dans l'*Astrée*, le miroir est devenu fontaine, la Fontaine de la Vérité d'Amour, où se reflète le visage de la bien-aimée

absente : le miroir aquatique révèle les présences invisibles, les sentiments cachés, le secret des âmes. Aussi sa proximité incite-t-elle, par une vertu paradoxale de recueillement, à la méditation baroque par excellence, sur la fuite du temps et l'instabilité humaine. Au IVe livre de l'Astrée, la bergère Diane, qui se croit abandonnée par Silvandre, vient sur les bords du Lignon s'exhorter à la sagesse : « *Ainsi*, dit-elle, *vont coulant dans le sein de l'oubli toutes les choses mortelles.* » Devant cette rivière en continuel devenir, Diane prend conscience de ses propres métamorphoses : « *Moi-même, je ne suis pas la même Diane que j'étais quand je suis venue ici... Considère ton humeur quand Silvandre commença malheureusement à te regarder, quelle tu t'es rendue par sa dissimulée affection, et quelle tu te trouves maintenant par la connaissance de sa trahison, et avoue par force que si les autres, comme on dit, changent d'humeur et de complexion de sept ans en sept ans, les années en toi sont changées non seulement en des mois, mais en des heures, voire même en des moments.* » Comment alors en vouloir à l'amant volage ou présumé tel ? « *Tu es bien déraisonnable, de l'observer toi-même* (la loi du changement) *et ne vouloir qu'un autre en fasse autant !* » C'est l'inconstant Hylas qui est selon la Nature, et l'Amant Parfait ne se conçoit qu'en vertu d'une mystique, c'est-à-dire d'un arrachement surnaturel à l'ordre humain. La constance est à la lettre un *miracle*, et c'est ainsi déjà que Jean de Sponde qualifiait son amour, semblable à l'étoile du Nord, seul point fixe au sein du branle universel, et qui trouve, héroïquement,

Sa constance au milieu de ces légèretés.

L'infidélité amoureuse, l'infidélité à autrui, n'est qu'un effet. Le principe de la « légèreté » baroque est une infidélité à soi-même. Avant d'être vécue comme une conduite, elle est subie comme un destin. Comme l'existence est un écoulement d'années, d'heures, d'instants, le moi est une succession d'états instables où (paradoxe inévitable de la rhétorique baroque) rien n'est constant que l'instabilité même. L'extase, amoureuse ou mystique, est une divine syncope,

un pur oubli. L'existence au contraire ne s'éprouve que dans la fuite, dans ce que Montaigne nommait le *passage*. L'homme qui se connait, c'est l'homme qui se cherche et ne se trouve pas, et qui s'épuise et s'accomplit dans cette incessante poursuite.

Telle est la leçon que le Lignon murmure à Diane, et à bien d'autres. Et Céladon lui-même ne remplira son destin d'Amant Parfait qu'au terme d'une épreuve aquatique dont la signification mystique est transparente : plongeon expiatoire, mort symbolique, baptême et résurrection. Le lieu de l'Être est toujours l'Autre Rive, un au-delà. Ici et maintenant, le miroir liquide n'offre à qui s'y recueille que l'image fuyante d'une existence transitoire.

Ainsi, ce que Narcisse découvre au bord de sa fontaine ne met pas en jeu de simples apparences : le lieu de son image lui donne le mot de son être. De la formule : *je me vois dans une eau qui s'écoule*, il passe insensiblement à : *je suis une eau qui s'écoule*. Thème substantiel qui, depuis Montaigne *(Si, de fortune, vous fichez votre pensée à vouloir empoigner son être, ce ne sera ni plus ni moins que qui voudrait empoigner l'eau)* jusqu'à Fénelon *(Que suis-je? Un je ne sais quoi qui ne peut s'arrêter en soi, qui n'a aucune consistance, qui s'écoule rapidement comme l'eau)*, traverse le siècle comme un leit-motiv de la sensibilité baroque.

L'attitude du Narcisse baroque n'est pas nécessairement solitaire : souvent, au contraire, comme dans le *Promenoir des deux Amants*, elle semble partagée, et compliquée encore d'une sorte de jeu croisé des regards réflexifs. Mais surtout, elle n'est pas propre à l'homme, elle s'étend aux autres êtres, moins par contagion que par universalité. Ainsi le cerf de Théophile de Viau :

Penchant ses yeux dans un ruisseau
S'amuse à regarder son ombre.

On a déjà surpris dans la même attitude le Soleil de Saint-Amant et de Tristan. Voici, chez Tristan encore, des divinités mineures en conversation dans un miroir :

En ce lieu deux hôtes de Cieux
Se content un secret mystère,
Si, revêtus des robes de Cythère,
Ce ne sont deux Amours qui se font les doux yeux.

C'est finalement l'univers tout entier (1) qui se dédouble et se contemple dans ce que Bachelard appelle un *narcissisme cosmique.* Jean Rousset écrit à juste titre (2) qu'une façade baroque est le reflet aquatique d'une façade renaissance. On peut sans doute étendre plus loin cette proposition : l'homme baroque, le monde baroque ne sont peut-être rien d'autre que leur propre reflet dans l'eau. L'image de Narcisse est le lieu privilégié où l'existence universelle vient prendre, perdre, et finalement reprendre conscience d'elle-même : Narcisse contemple dans sa fontaine un autre Narcisse qui est plus Narcisse que lui-même et cet autre lui-même est un abîme. Sa fascination est d'ordre intellectuel, non érotique, et, tout compte fait, il n'y succombe jamais. Il ne vit pas son abîme, il le *parle*, et triomphe en esprit de tous ses beaux naufrages. Son attitude symbolise assez bien ce qu'on pourrait nommer le sentiment, ou plutôt *l'idée baroque de l'existence*, qui n'est rien d'autre que le Vertige, mais un vertige conscient et, si j'ose dire, *organisé.*

GÉRARD GENETTE

1. Cf. *L'Univers réversible de Saint-Amant*, Les Lettres Nouvelles, 30 décembre 1959.
2. *La Littérature de l'Age baroque en France*, p. 157.

PRILEP

Prilep est une petite ville de Macédoine, au centre d'un cirque de montagnes fauves à l'ouest de la vallée du Vardar. La route de terre qui vient de Velez la traverse et s'interrompt quarante kilomètres au sud devant une barrière de bois couverte de liseron; c'est la frontière grecque de Monastir, fermée depuis la guerre. Vers l'ouest, quelques mauvais chemins conduisent à la frontière albanaise, peu sûre et hermétiquement close.

Dans sa ceinture de champs cultivés, Prilep étale ses pavés frais, élève deux minarets blanc-lessive, des façades à balcons ventrus mangés de vert-de-gris et de longues galeries de bois où l'on fait sécher, août venu, un des meilleurs tabacs du monde. Sur la Grand'Place, entre les pots blancs et or de la pharmacie et le bureau de tabac, un milicien somnole l'arme aux pieds devant le magasin « Liberté ». Les deux hôtels rivaux se font face dans le fracas des haut-parleurs du « Jadran » qui diffusent trois fois par jour l' « Hymne des Partisans » et les nouvelles sans réveiller les paysans endormis dans leur charrette.

Sur un versant ensoleillé, à un quart d'heure de marche, se trouve l'emplacement d'une ancienne cité. Elle s'appelait Markovgrad. Quand la source qui l'alimentait s'est tarie, ses habitants l'ont abandonnée pour construire Prilep. On peut y voir un baptistère et plusieurs couvents du XVIe et du XVe siècles. Presque tous fermés à double tour ou convertis en logements bon marché où sèchent les lessives, mais personne à Prilep ne vous donnera d'éclaircissements là-dessus : ces temps sont révolus.

La mosquée des Turcs exprime la placidité dans l'adoration. C'est un bâtiment trapu, encadré par deux minarets où nichent les cigognes. L'intérieur est crépi à la chaux, les dalles couvertes de tapis rouges, les murs décorés de versets coraniques en papier découpé.

Une fraîcheur affable et une absence de gravité qui n'exclut pourtant pas la grandeur. Rien comme dans nos églises ne suggère le drame ou l'absence ; tout indique entre Dieu et l'homme une filiation naturelle, source de candeur dont les croyants sincères n'ont pas fini de se réjouir. Une petite pause dans cette demeure, les pieds nus sur la laine rugueuse, fait l'effet d'un bain de rivière.

Ici, les Turcs sont peu nombreux mais bien organisés. C'est par Eyoub, le barbier que nous sommes entrés dans leur société. Il a notre âge et sait quelques mots d'allemand. On s'est lié. Depuis qu'on lui a dit aimer Smyrne dont sa famille est originaire il insiste pour nous raser à l'œil. Tous les deux jours, nous allons donc nous étendre, la gueule pleine de savon, dans le fauteuil aux cuirs crevés, face aux chromos de Stamboul qui encadrent la glace. De fil en aiguille, on se fait admettre et l'autre jour, Eyoub et ses copains nous ont invités à passer le dimanche aux champs avec eux. Vin, musique, noisettes... on irait en charrette... il y aurait un chamois braconné par le meunier; tout cela, il nous l'explique par gestes, son allemand ne va pas si loin dans le merveilleux.

Au point du jour, nous nous sommes retrouvés à la sortie de la ville avec quantité d'inconnus qui nous connaissaient — c'est ça « être étranger ». « Salaams » enroués, complets bleus, cravates à pois énormes, bonnes têtes ensanglantées par le rasoir matinal et une charrette remplie de boustifailles entre lesquelles on avait coincé un violon et un luth. A l'écart, un gamin tenait deux vélos verts et violets empruntés par Eyoub pour nous honorer. Une fois la compagnie au complet, chacun — comme c'est l'usage ici le dimanche — a lâché la colombe qu'il avait apportée, et nous avons pris la route de Gradsko sur nos vélos versicolores suivis par une charretée de fêtards.

Ici, les bicyclettes sont rares. C'est un luxe que seuls les

gens cossus peuvent s'offrir, et un intarrissable sujet de conversation. Au café, on entend des hommes rassis discuter passionnément les marques, la mollesse de la selle ou la dureté du pédalier. Les heureux qui en ont une la peignent en plusieurs tons étudiés, passent des heures à la faire reluire, la remisent dans leur chambre, à côté du lit, et en rêvent.

Au bout de quelques kilomètres on a passé dans la trouée d'une haie jaune de mirabelles et débouché dans une prairie bordée de peupliers. Au fond du pré, devant son moulin, le meunier assis en tailleur achevait de retailler sa meule. Il attendait la compagnie pour replacer la pierre qui pèse bien trois cents kilos. A six, on l'a remise dans son alvéole, le meunier a réglé la chute d'eau, versé le grain, et la mouture a commencé à blanchir les solives. Puis il a étendu des peaux sur l'herbe autour d'une corbeille de tomates et d'oignons et rempli de raki une cafetière d'émail bleu. Nous avons commencé à faire ripaille, assis sur nos talons, pendant qu'Eyoub, le luth entre les cuisses, les veines du cou gonflées par l'effort nous berçait de sanglots suraigus. Il faisait bon. Pendant les pauses, on entendait soupirer au cœur du moulin; c'était le chaudron où le chamois mitonnait sur un lit d'aubergines qui lâchait vers le ciel d'automne une bouffée de vapeur.

C'était un dimanche réussi. Le meunier très gai a bourré quelques cartouches et foudroyé à bout portant la moitié de ses poules qu'il est allé en titubant plumer dans son moulin, pendant que les copains, un sourire d'élu aux lèvres, se passaient des fusils qui partaient dans tous les sens.

Le chamois nettoyé jusqu'à l'os, on s'est tous allongé dans le trèfle pour une de ces siestes où on sent la terre vous pousser dans le dos. Vers six heures, comme aucun des dormeurs ne bronchait, nous sommes rentrés à Prilep. Nos vélos jetaient mille feux. Les jambes coupées, mais la tête claire, et grande envie de travailler. C'était satisfaisant, cette gonflée rustique sur ces ventres pleins, et rien ne vaut le spectacle du bonheur pour vous remettre en train.

Les Turcs faisaient bien de profiter du dimanche et des champs parce qu'à la ville, les Prilépois leur menaient la

vie dure. Les Macédoniens qui se disaient exploités par Belgrade se rattrapaient sur cet Islam dont autrefois ils avaient tant pâti. A tort, évidemment; les quelques Turcs de la ville constituaient une famille candide et très unie dont l'âme était moins troublée que la leur.

Entre leur minaret et leurs jardins salvateurs, ils formaient un îlot agreste bien défendu contre le cauchemar; une civilisation du melon, du turban, de la fleur en papier d'argent, de la barbe, du gourdin, du respect filial, de l'aubépine, de l'échalote et du pet, avec un goût très vif pour leurs vergers de prunes où parfois un ours, la tête tournée par l'odeur des jeunes fruits, venait la nuit attraper de formidables coliques.

Les Prilépois préféraient pourtant les tenir à l'écart, se priver de leurs services et les brimer discrètement comme toutes les populations qui, ayant trop souffert, se font justice avec retard, à contre temps et sans souci de leur propre intérêt.

Le dialecte macédonien comprend des mots grecs, bulgares, serbes et turcs, sans compter les vocables locaux. Le débit est plus rapide qu'en serbe, l'interlocuteur moins patient; c'est dire que les quelques phrases apprises à Belgrade ne nous mènent pas loin. Quant le fabricant de cercueils demande l'heure à Vernet, c'est chaque fois pareil; l'un fait signe qu'il ne peut pas la dire et montre le cadran, l'autre qu'il ne peut pas la lire. Pour les impossibilités au moins, il y a toujours moyen de s'entendre.

Tout en rabotant ses lattes, le marchand de cercueils discute avec son frangin qui occupe la boutique voisine et, par un heureux concours de circonstances, fabrique justement des fusils. La mort n'entre pour rien dans leur conversation, tout émaillée d'éclats de rire et de ces mots qu'à force de voir dans les pissoirs en toutes lettres ou en pictogrammes on finit quand même par connaître. Quant aux cercueils, ce sont de simples clayonnages de liteaux couverts de contre-plaqué ou même de papier fort superbement décoré. Orange, noir, et bleu avec de grandes coulées d'or et des croix tréflées à la peinture d'argent. C'est un toc somptueux qu'un enfant crèverait d'un coup de pied. Mais ici, où les

arbres sont rares, à quoi sert d'emporter du bon bois sous la terre?

A force de travailler pour la mort, le menuisier finit par lui ressembler. A l'heure de la sieste, il dort étendu sur une planche supportée par deux chevalets, le menton levé, ses grosses pattes jointes sur l'estomac. A peine le voit-on respirer. Les mouches elles-mêmes s'y trompent; la planche est étroite, s'il bougeait il tomberait; s'il tombait il mourrait.

Les jours de fête, il expose sa marchandise sur la rue tout comme le fleuriste ou le pâtissier. Dans tous les prix et pour tous les âges. L'étalage est un peu macabre mais aucun dans la ville n'a de plus belles couleurs. Parfois une paysanne noir vêtue s'y arrête, marchande vivement et s'en va d'un pas décidé, un petit cercueil sous le bras.

NICOLAS BOUVIER

ROBERT-LOUIS STEVENSON

Si cet auteur de romans d'aventures pour enfants fascine encore les adultes aujourd'hui — *L'Ile au Trésor*[1] n'a pas pris une seule ride — c'est qu'il fut un merveilleux précurseur de la sensibilité moderne. Il eut le hasard ou le génie de vivre en pleine ère victorienne les grandes maladies de la personnalité : les contradictions, le dédoublement, l'instabilité. Né en Écosse de parents puritains, il choisit vite la débauche et l'athéisme, moins par goût que par réaction. Miné dès l'enfance par la tuberculose, il bourlingua entre Édimbourg, Londres, Paris et Barbizon, descendit l'Oise en canoë, parcourut les Cévennes sur un âne, traversa l'Atlantique sur un rafiot d'émigrants pour rejoindre en Californie une femme qu'il aimait, sillonna la Suisse et la Provence, regagna l'Amérique, s'embarqua pour les îles du Pacifique et atterrit enfin à Samoa, où il mourut, à quarante-quatre ans, non loin de Tahiti que Gauguin venait de découvrir. Boute-en-train célèbre dans les cafés de Montparnasse, il était à la merci d'une crise de dépression. Ami passionné, il se brouillait avec éclat. Adorateur lointain de femmes plus âgées que lui de dix ans, qu'il appelait « madone », il n'en courait pas moins les prostituées. Ne pouvoir s'attacher qu'à des femmes tout entières vulgaires ou tout entières angéliques, on reconnaît là, en Stevenson comme en Baudelaire, un des traits les plus typiques du déséquilibre moderne.

1. *L'Ile au Trésor, L'Étrange Cas du Dr Jekyll et de M. Hyde, Contes des Iles du Sud*, un volume, Robert LAFFONT. Excellentes traductions, dans une langue belle et ferme, de MM. Garanne, Latour et Davigneau.

Qu'on interroge maintenant son œuvre : le goût des trésors, des bateaux, des aventures ne doit pas faire illusion. Rien de moins innocent que cette apparente puérilité. Depuis les travaux de Marie Bonaparte sur Edgar Poe ou de Marcel Moré sur Jules Verne, depuis les études admirables de Bachelard, on sait quelle symbolique profonde se cache sous les rêveries de la mer et de l'argent. Parions qu'un exégète rompu aux méthodes de la psychanalyse nous dirait qu'il n'y a pas de femmes dans les romans de Stevenson, mais leur substitut, l'eau, le flanc des navires, les coffres bondés d'or. Il nous apprendrait que le fameux tonneau de pommes où le jeune Jim Hawkins surprend le complot des bandits n'est qu'une allégorie du ventre de sa mère. Quant à *L'Étrange Cas du Dr Jekyll et de M. Hyde*, n'est-ce pas un des premiers témoignages sur le dédoublement du moi? De même que Balzac, pour expliquer la puissance magique de la volonté, s'appuyait sur les théories illuministes de son temps, Stevenson a eu recours, pour rendre compte d'un phénomène psychique difficilement compréhensible, à une fiction un peu grossière : le scrupuleux docteur Jekyll a découvert une poudre chimique qui lui permet de se métamorphoser en crapuleux monsieur Hyde. Mais de même qu'il est probable que Balzac ne se fût pas servi de Swedenborg s'il avait connu Freud, on peut avancer que Stevenson, mis au courant des travaux de la psychologie contemporaine, aurait décrit de l'intérieur la hantise du dédoublement.

Ceci dit, je ne pense pas que la psychanalyse aide à comprendre *L'Ile au Trésor*, ni les *Contes* remplis pourtant de poétiques symboles, ni même *L'Étrange Cas*. Stevenson a traversé des conflits difficiles, mais il les a surmontés aisément. Au lieu d'affronter son père, lors de la grande crise de son adolescence, il a passé sur le continent, il a fui. La fuite a toujours été pour lui, comme pour Gide, le moyen de tourner son angoisse. L'évasion l'a protégé de la tragédie. Poe a vécu en rêve les aventures d'Arthur Gordon Pym; autant que son œuvre, des voyages bien réels ont sauvé Stevenson. Il est devenu d'ailleurs un homme plus viril que Baudelaire, plus sain qu'Edgar Poe, plus sérieux qu'André Gide. Il a fini par épouser une des muses de sa

jeunesse, il a élevé comme son propre fils l'enfant qu'elle avait eu d'un premier mari. C'est pour le jeune Osbourne qu'il a écrit *L'Ile au Trésor*, c'est en collaboration avec lui qu'il a fait un de ses derniers livres. Son œuvre se ressent de cette fraîcheur et de cette générosité de caractère ; elle y gagne en jeunesse, en fantaisie, en mouvement, mais elle y perd en profondeur.

Sans doute, dans le docteur Livesey ou le capitaine Smollett de *L'Ile au Trésor*, on reconnaît une image idéalisée du père, tandis que le cuisinier Silver ou le mendiant aveugle à la canne représentent le père tel qu'il fut pour Stevenson, ou tel qu'enfant il le voyait, buté, méchant, hostile. Mais la division de l'univers en cœurs nobles et en forbans esquive justement le véritable problème, à savoir l'ambivalence du sentiment filial chez l'enfant révolté, ce mélange d'adoration et de haine qu'ont mis en lumière un Dostoïevsky, un Kafka. *L'Étrange Cas*, par son manichéisme simpliste (Jekyll est tout entier bon, Hyde tout entier mauvais, l'un alterne avec l'autre, ils ne communiquent pas entre eux) escamote le drame du moi déchiré. Le héros de Stevenson mène deux vies parallèles, ce qui est bien plus commode que d'avoir une âme double.

Son génie des contradictions, Stevenson l'a fait passer dans la qualité de son humour. La révolte contre le père impliquait la révolte contre les traditions britanniques, le puritanisme, la raideur, le flegme, les conventions mondaines. Pour une fois un Anglais ne se sentait plus si fier d'être Anglais. Stevenson ne s'est pas pour rien transféré en Océanie. Il a choisi le canaque contre la civilisation. Mais à travers la révolte perce l'attachement. L'attirance qui pousse ce fils d'ingénieur calviniste vers les indigènes du Pacifique n'est pas assez forte qu'elle ne lui paraisse à lui-même un tantinet risible. Il ne sait ni rompre avec son pays ni en accepter les travers ; et sa propre irrésolution lui semble quelque peu comique. L'humour de Stevenson repose sur cette subtile dialectique du gentleman et du sauvage.

DOMINIQUE FERNANDEZ

LE MOIS

BON ÉCRIVAIN ET GRAND ÉCRIVAIN

Léon Guichard[1] dit que Jules Renard est un bon écrivain plutôt qu'il n'est un grand écrivain. Il me semble que cette distinction est très sensée.

On écrit bien par un effort de probité, qui est moins l'exercice d'une grammaire exacte que d'un jugement pointilleux. La plume honnête a plus de goût que d'appétit, plus de prudence que d'emportement. L'art ici touche de si près à la conscience qu'il faut des yeux fins pour l'apercevoir. L'image se veut presque pure d'imagination. La comparaison tient du rendez-vous et elle se dérobe à de trop heureuses rencontres. Le trait d'esprit, loin de jaillir d'une colère triomphante, vole à reculons, riche d'aigreur et d'arithmétique, de haine patiente et tout d'un coup jetée. Quant à la langue de l'auteur, elle n'est point rare ni singulière; elle cherche la perfection dans la modestie, la vertu dans la correction, le délice dans la saveur cachée. La syntaxe a les délicatesses d'un maître qui demeure un écolier. L'audace n'est pas dans la substance de la phrase mais dans la manière subtile dont on la coupe, dont on l'arrange, dont on la suspend, afin que l'oreille ne se sépare pas d'avec l'œil. Car il s'agit d'abord d'observer fidèlement et, par conséquent, d'être à l'affût. C'est le chasseur planté comme une quille dans l'immobilité conquérante des âmes curieuses. Renard a soin de n'inventer jamais; c'est la

1. Dans *Renard*, La Bibliothèque idéale, Gallimard.

découverte qui lui plaît, mais réduite à la description nue et aux énigmes de l'évidence. Renard est peintre comme Chardin est poète par une exaltation secrète du pain et du couteau. On ne sait par quel charme la platitude est vêtue en reine dans le même instant que le cygne est changé en oie. Ces lumières de malice à la hollandaise sont de celles qui font dire à tout Louis XIV : « Otez-moi ces magots. »

C'est que le grand style a d'autres allures. Il a le sang hardi et l'impétuosité souveraine des enchanteurs à qui les femmes ne pardonneraient pas d'être constants. Renard était né académicien. Saint-Simon prend avec le rudiment des libertés de duc et pair. Ses expressions sont neuves à force d'être surannées; les portraits qu'il trace sont une pluie de coups de bâton, un entassement de couleurs, une curée furieuse, et pourtant, ce torrent, où personne n'oserait regarder son visage, laisse dans l'esprit du lecteur un feu janséniste, des foudres sincères et un tableau qui ne s'éteint plus.

Ne confondons pas toutefois le puant déluge et le pantalon tombant des gens qui ne savent pas écrire avec les privilèges d'une fantaisie hautaine. S'il suffisait de n'avoir pas de peigne pour n'être pas teigneux, notre siècle aurait de grands écrivains à la douzaine.

ROGER JUDRIN



SUR GUSTAVE MOREAU

Dans les peintures de Gustave Moreau, la femme, même révélée, garde une distance, un secret. Il n'est que de la comparer à telle odalisque d'Ingres, à ces nus où le regard palpe le contour d'une chair dans une complétude rigoureuse sous la déformation du style et les proportions irréelles. Le plaisir naît d'une nudité où nulle ombre ne subsiste, accessible sans pudeur à la liberté du regard.

Gustave Moreau se devait d'être hanté par Salomé, comme Mallarmé. Par elle il put exprimer une différence,

une distinction de sa pensée. En effet, lorsque Salomé quitte, en dansant, ses bijoux et ses robes successives, elle s'éloigne et ensorcelle par le velouté de son corps, où les seules formes troublent la vue plus qu'aucun ornement, par leur intimité, où le creux, l'ombre, joue encore par son attirant retrait. L'émotion naît du galbe d'un bras vers l'aisselle où se cache une fossette. Devant tant de langueur, de délicatesse, la trivialité, la profanation sont impensables. Une telle forme restera intangible. Une extraordinaire gradation, au-delà du dévoilement progressif, défend encore le seuil du sexe, redoutable. Moreau appartient en France à un moment où la féminité n'était pas encore désacralisée.

ÉDITH BOISSONNAS

*
* *

POUR LA PARESSE (II)

« C'est assez d'être » disait Mme de La Fayette ; ce qu'aurait pu dire Mme de Clèves, dont la vertu tire sa force de l'amour du repos et de la crainte de souffrir.

La Bruyère : « Il ne manque à l'oisiveté du sage qu'un meilleur nom, et que méditer, parler, lire, et être tranquille s'appelât travailler. »

« Un emploi eût fait de Bouddha un simple mécontent ».
(E. M. Cioran)

La paresse tient à la sagesse comme la témérité à l'héroïsme et la dévotion à la sainteté. L'énergie qu'elle exige l'éloigne décidément de la fainéantise, qui l'annihilerait.

C'est un laisser-aller qui ne manque pas de grâce, ni de ce charme fénelonien :
« Il me semble que je me suis embarqué sur un fleuve rapide qui descend vers le lieu où je désire aller ; je n'ai qu'à ne me laisser pas accrocher ni aux branches des arbres, ni

aux rochers qui bordent le rivage. Le cours du fleuve fait le mien, et je n'ai qu'à ne pas m'arrêter. »

Joubert horrifié, des livres de Jean-Jacques : « La paresse y prend l'attitude d'une occupation philosophique ».

Mais cet esprit fin rectifie ailleurs : « Si l'apathie est comme on le dit de l'égoïsme en repos, l'activité, qu'on vante tant, pourrait bien être de l'égoïsme en mouvement. » S'il faut nous résigner au péché, choisissons alors le plus discret : la pudeur commande de préférer l'apathie.

La Rochefoucauld : « De tous nos défauts, celui dont nous demeurons le plus aisément d'accord, c'est de la paresse : nous nous persuadons qu'elle tient à toutes les vertus paisibles, et que sans détruire entièrement les autres, elle en suspend seulement les fonctions. »

Lorsque La Fontaine se dit paresseux, on l'accuse d'hypocrisie à cause de la perfection qu'il apporte à ses fables. Curieux reproche ! Un paresseux n'est point suffisamment sot pour demeurer dans la complète inaction qui attire fâcheusement l'attention. Il lui faut au contraire faire diligence, être insaisissable, remettre sur le métier. Alors, et c'est miracle, naît parfois l'œuf.

Toute éthique de la paresse est hélas condamnée à n'être pas élaborée par des connaisseurs.

Il manque à la jeunesse un peu de paresse pour passer du libertinage à la fidélité, du scepticisme à la foi, du cynisme à la naïveté.

Une morale de la paresse — comme l'hédonisme auquel elle se réfère — n'a aucune chance de se répandre : elle exige sans mesure l'héroïsme obscur de la tempérance. Elle permet néanmoins à tous, sous sa forme la plus équivoque, de supporter la condition humaine.

Dans la pénombre où nous sommes, le moindre geste, le moindre souffle, risqueraient d'éteindre notre unique lumignon.

ROGER QUESNOY

*
* *

PAYSAGE EMPORTÉ PAR LE VENT

L'île tournait lentement sur la mer, dans le vent du matin. Un oiseau vola vers nous, et secoua sa tête de fer. Je suis, dit-il, le Messager que vous n'attendiez pas. Il nous prit la main, et nous mena dans l'île par des sortes d'échelles, de perchoirs, de barres tendues de mur à mur, d'échoppe en échoppe, de porte à grenier, d'église à rempart. L'oiseau nous attendait de barre en barre, ou voletait de l'un à l'autre, car nous étions inhabiles...

O Hospitalité! nous mangeâmes des fruits sonores et frais comme la fontaine de Delphes; même, on nous ouvrit les portes d'un temple, ô jeunes filles timidement baignées les seins nus à l'église, et nous eûmes la faveur de vous goûter...

Il nous fallut partir... L'oiseau opina de la tête et plaignit notre race. On nous offrit de grands manteaux de feuilles à l'odeur d'oranger. Et ce domaine s'envola, éolienne de maisons vives.

CLAUDE-MICHEL CLUNY

*
* *

AU SAMEŒDNAM, LAPONIE

Mon voisin a un visage de bronze et un peu de jade; un œil ouvert sur l'actualité de l'espace, l'autre vers une mémoire sans doute additive. Mais le bonnet, moderne, est de peau. Le costume est un dessin d'enfant. Le visage des Lapones, âgées aussi, est plus tendre, bien sûr; les traces y

sont aussi profondes, mais plus mobiles; sur leurs épaules, un châle blanc brillant fermé d'un bijou d'or; l'or se trouve sur les plages, s'il y a beaucoup de soleil. Il neige depuis le lac d'Inari gelé, ce qui donne aux montagnes et aux vides quelque familiarité. L'autobus des « postes de Finlande » (ainsi disent les sacs qui brinqueballent à l'arrière) a des audaces, des doutes, s'arrête devant des rennes à la peau grise, qui regardent à peine, de biais, le monstre; ils ont la tête chargée de calligraphies élégantes sur quoi les hommes ont taillé une marque secrète. La porte s'ouvre de temps à autre et le facteur, au passage, jette dans une guérite quelques lettres et journaux, qu'il a lentement ficelés. Pour fumer, je m'assieds à l'arrière et vois plus largement le Sameœdnâm s'ouvrir; j'avais vu des zones plus prudentes et plissées. Dépassé par des chenillettes, l'autobus est arrêté aussi par des Lapons qui n'ont besoin d'aucun geste, que nous voyons arriver en traîneaux-barques tirés par des chevaux nains; le facteur descend pour jeter les quartiers de renne parmi les sacs. Deux Lapones parlent, la voix presque joyeuse.

Le matin, je n'ai pas dit au revoir à l'hôtesse de l'auberge lapone d'Ivalo. J'apprends un code de politesse qui ordonne de n'ouvrir les mains que sur les vivres; et de ne pas être présent : d'être sac d'où ne sortir que pour les fêtes de la nécessité. A Karagasniemi, je me trompe à l'envers : je reste coi lorsque descend tout le monde, sauf le chauffeur et le facteur, qui me tracent des signes sur l'horloge de bord et parlent avec une colère que je ne comprends pas davantage, puis renonçant, me laissent à regarder les montagnes souples, les sapins plantés comme les croix d'un cimetière qui seraient revenues à un peu de vie. Après Inari, les croix d'un cimetière orthodoxe dépassaient de la neige. D'autres dépassements de bois sont semblables aux cornes des rennes. Comme si un univers n'avait pu être englouti tout à fait, sous une catastrophe trop irrégulière et lente; et comme si cornes, arbres et croix étaient d'une seule bête tapie dans les fonds. L'autobus glisse dans une boucle obscure de régions absentes, qu'il faut pourtant que les « postes de Finlande » atteignent, où me prend l'angoisse de l'écolier

qui ne comprend pas les maîtres, ni même les machines; poussé dans une Laponie dont ni mon billet ni mes cartes, je m'en aperçois petit à petit, ne donnent de points de repère; où pour me tranquilliser, je joue à craindre que je me sois jeté aussi, muet depuis trop longtemps pour être encore quelqu'un, depuis assez longtemps pour être devenu lettre et poids.

CHRISTIAN DOTREMONT

TEXTES

CORRESPONDANCE

LETTRE DE CH. -L. PHILIPPE A ANDRÉ GIDE[1].

4 avril 1904.

Mon vieux Gide,

Cruelle nécessité.

Je ne sais pas si tu as remarqué que le terme est un événement peu favorable à la prospérité des finances privées. Car, depuis que je ne t'ai vu, j'habite le logement d'un ami parti pour un long voyage, et je suis soumis tous les trois mois à l'influence des saisons. Assurément, tu vas te dire, il a des ressources. Il y a :

Le vol.

L'assassinat.

L'escroquerie.

Les femmes.

Je ne te dirai pas que tout ça ne me tente pas. En douter serait me faire une grave injure. Mais, pour le vol à main armée, la nature me semble s'y être opposée le jour où elle m'a refusé la force du biceps.

Pour l'assassinat, dame, je connais peu de gens dont l'assassinat pourrait m'être d'un certain rapport. Toi, peut-être. Mais tu vois la gaffe : je viens de t'en parler.

1. Ces trois lettres, inédites, nous sont communiquées par la Société des Amis de Charles-Louis Philippe.

L'escroquerie? Qui te dit, André Gide, que ce n'est pas parce que j'ai trop commis d'escroqueries que je n'en puis plus commettre?

Les femmes? Crois-en un homme d'expérience. Les jeunes ne sont pas riches, les vieilles ne sont pas désirables.

Le riche mariage? Tiens, une idée : je compte sur toi. Grandes relations, homme de poids, etc... Mais il est bien tard pour emprunter sur la dot avant le 15 *avril.*

Je voulais donc te demander si tu pourrais disposer d'une somme de 100 *francs.*

Ma tante, Mme Clou, n'aurait certes rien à me refuser, mais je n'ai, pour mon malheur, aucune proposition à lui soumettre.

Éloigne du pauvre le malheur!
Secours le poète que la vie a touché!
Répands ton baume sur la plaie de son front!

Dieu saura le reconnaître.
Le pauvre d'hier est le riche de demain.
Honneur, gloire et patrie aux bienfaiteurs!

Une édition illustrée de Bubu de Montparnasse est en projet. A nous les finances! Je te couvrirai d'or. Je rendrai. Puis je déborderai ton flot, j'inonderai ton cœur d'un festin délectable. Joie et reconnaissance, asseyez-vous à la table d'André Gide!

Ainsi soit-il!

CHARLES-LOUIS PHILIPPE, 5, *quai d'Anjou, et non* 29.

P.-S. — *Je t'ai fait envoyer un livre que je trouve tout à fait remarquable!* (La Vie d'un Simple), *par Émile Guillaumin. C'est un paysan de chez moi. Lis-le. Moi, ça me bouleverse.*

Amitiés à Drouin.

Mes respects à ta femme.

LETTRE D'ANDRÉ GIDE A CHARLES-LOUIS PHILIPPE.

Cuverville, 17 octobre 1904.

Mon cher Philippe.

J'ai ouvert ma vie pour y laisser entrer ton livre. Je l'ai dévoré en deux jours. Hier soir déjà je répondais à la lettre de Ghéon qui m'en parle. Ce matin, je m'occupe à mettre un peu d'ordre dans ma tête, à ranger, formuler, justifier les très diverses émotions et réflexions qu'éveille Marie Donadieu *— où, si l'admiration domine, c'est bien ce que j'en espérais, mais où je regrette qu'elle n'aille pourtant pas sans mélange. Louons d'abord! Car si ce que j'admire le plus c'est ton extraordinaire don de te déshabiter pour envahir sensiblement êtres, paysages et choses, le don aussi de garder vivant en toi tout ce que tu recueilles au passage, de donner à ce que tu crées la température exacte de la vie — ce qui m'épate peut-être le plus c'est la* patience *de ton travail — patience que je sens de page en page, — que je sens trop parfois, mais qui te permettra de venir à bout de tout ce qu'il te plaira ou t'importera d'entreprendre.*

J'ajoute encore que l'amorce de certaines scènes (le retour au village en particulier), l'établissement de certains dialogues (de Marie avec sa mère, par exemple), sont de qualité si belle et si solide qu'elles laissent douter jusqu'où tu n'iras pas dans la suite — lorsque tu voudras bien te contenter de laisser le récit des événements et les propos des personnages tomber naturellement dans l'esprit du lecteur et peser de leur poids naturel.

A présent, je reprends le livre en pensée; je tâche, comme disait Bouhelier, d'en « garder le contour »... il m'échappe; je n'en puis dessiner le sujet *— dessiner du moins de manière qui me satisfasse; et j'en viens à me demander si tu l'as fortement* vu *toi-même. Je n'en sens ni le centre,*

ni les extrémités (de celles-ci du reste je me passe très volontiers). J'entends bien que l'histoire, *c'est celle de Marie sentant céder sous elle un à un chacun de ses perchoirs : Raphaël, le grand-père, la mère, et jusqu'à Jean à la fin (du moins c'est le squelette assez informe de ton livre) — mais alors pourquoi le livre s'arrête-t-il là? Parce que le dernier geste de Jean prend à tes yeux (comme à ceux du lecteur) une telle importance qu'il semble que tout le livre y aboutisse, qu'après on n'attend plus rien de Marie, dont, à l'aide de Jean, on s'est complètement désintéressé. Que je serais curieux de t'entendre répondre. Protesterais-tu? Ou du moins qu'objecterais-tu?*

Après cette critique que je considère comme importante, et qui peut prêter à causer, je n'ai plus grand souci de te dire que tu perds en beauté des grandes lignes ce que tu gagnes en accusant par trop les menus traits. Il est vrai qu'on se régale en passant de mille inventions merveilleuses... mais, à force de douer les émotions et les sensations de bras et de jambes, on se heurte à eux quand on voudrait prendre la main de tes héros — et enfin tu en viens à des phrases (p. 177, *au haut, p.* 181*) d'une incompréhensibilité totale et douce. Mais tu es un type épatant tout de même. Voici une lettre, cher vieux, comme je n'en écrirais qu'à bien peu. Vois-y l'heureuse estime et le profonde amitié de ton*

André Gide.

Adresse : *M. Ch.-L. Philippe,* 29, *quai d'Anjou, Paris.*

Lettre de Charles-Louis Philippe a André Gide.

8 *novembre* 1904.

Mon vieux Gide,

Ma paresse à écrire est telle qu'elle me joue les plus mauvais tours et qu'elle mérite d'être donnée en exemple aux paresseux pour les dégoûter de la paresse. Mais je

ne suis pas paresseux dans mes pensées. Peut-être d'ailleurs est-ce de la perversion et de la subtilité (puisque les critiques s'accordent à me trouver bien trop subtil). Mes amitiés s'accroissent avec le remords.

Voici comment j'avais compris le sujet, *l'*histoire *de mon livre; voici pourquoi je l'ai cru fini. Je raconte l'histoire de Marie Donadieu pendant sa jeunesse, à l'époque où elle se donne toute. Je la laisse au moment où elle devient une curieuse. Elle aura des aventures encore, mais aucune de ces aventures n'aura de fortes racines dans son âme. Peut-être sera-t-elle une cocotte ou plutôt une manière de cocotte. Mais elle ne sera plus du tout comme je l'ai voulu montrer. En tous cas, ceci pourrait être la matière d'un autre livre, mais ne pourrait pas entrer dans celui que j'ai fait. J'avais envie de l'intituler :* Le Premier Feu. *J'y ai renoncé parce que c'était un titre ridicule. Je n'ai pas trouvé autre chose dans le même sens. Le livre finit à Jean Bousset, parce qu'il est la dernière ressource. Après lui, Marie deviendra, en somme, tout ce que sa mère lui a annoncé.*

Comme tu le dis, elle sent céder sous elle chacun de ses perchoirs. Mais le livre est fini parce que maintenant elle ne se perchera plus nulle part.

*Mon vieux Gide, quand reviens-tu? Je pense avec chaleur à certaine crème aux marrons que tu m'as fait manger un jour. Est-ce que ça ne s'appelle pas un Mont-Blanc? J'ai besoin de beaucoup d'énergie pour ne pas me consumer en attendant que tu m'appelles encore. Fais-en part à M*me *Gide. Je compte sur elle, sur ta cuisinière et sur toi. Préviens-moi quelques jours d'avance pour que je puisse faire la toilette de mon âme et la préparer à te bien recevoir.*

A part ça, tout va bien.

Ton ami,

CHARLES-LOUIS PHILIPPE, 5, *quai d'Anjou.*

Imp. PAUL DUPONT - Paris - N° d'édition 8395 - Dépôt légal : 3e trim. 1961.
Imprimé en France - Gérants : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.